المسرح العربي الحديث في مصر

تأليف: محمد مصطفى بدوي

ترجمة: أنــوار عبد الخــالق

مراجعة و تقديم: محمد عناني



269





يعتبر هذا الكتاب أول دراسة نقدية للمسرح الحديث فى مصر خلال فترة نضوجه منذ أوائل ثلاثينيات القرن العشرين. ويناقش الكتاب العديد من أعمال توفيق الحكيم المسرحية، والذى يعد أهم كاتب مسرحى عربى فى القرن العشرين، ويتبع ذلك دراسة أكثر تقليدية وأقل تجريبية لمسرحيات محمود تيمور، وعلى أحمد باكثير، وفتحى رضوان. ويتناول أعمال الموجة الجديدة من كُتاب المسرح الأصغر سنًا الذين ساهموا فى إحياء المسرح المصرى مثل نعمان عاشور، يوسف إدريس، ميخائيل رومان، ألفريد فرج، محمود دياب، على سالم.

المسرح العربي الحديث في مصر

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد : 2692
- المسرح العربي الحديث في مصر
- محمد مصطفى بدوي
- أنوار عبد الخالق
- محمد عناني
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

Modern Arabic Drama in Egypt.

By: M. M. Badawi.

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

المسرح العربي الحديث في مصر

تـــــــأليف: محمد مصطفى بـــدوي

ترجمـــــــة: أنـــوار عبـــد الخـــالق

مراجعـــــة: محمـــــــد عنـــــاني



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بدوى، محمد مصطفى

المسرح المصرى الحديث فى مصر ، تأليف: محمد مصطفى بدوى؛ ترجمة: أنوار عبد الخالق.
ط ١ – القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٦
٤٦٠ ص ، ٢٤ سم
١ – المسرح - مصر

(أ) عبد الخالق، أنوار (مترجم)
(ب) العنوان ٧٩٢,٠٩٦٢

رقم الإيداع ٥٤٧٠ / ٢٠١٥
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977- 92 - 0174 - 0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمة المراجع

مؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد مصطفى بدوي، من أوائل أساتذة الأدب الإنجليزي المتخصصين في هذه الدراسة الأكاديمية تحديدًا منذ إنشاء الجامعات المصرية، إذ ينتمي إلى جيل الرواد (من بعد لويس عوض ورشاد رشدى وأمين روفائيل) ويزامن مجدي وهبة والدكتورة نور الشريف ومحمود المنزلاوي، ويشاركهم إقامة الجسور العلمية الصلبة بين الأدبين العربي والإنجليزي، فهو منذ تخرجه في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الإسكندرية، (التي كانت تسمى جامعة فاروق الأول) وهو مشغول بقضية التزاوج المحتوم بين الأدبين، نظرًا لتأثر الأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر بالآداب الأوربية الحديثة، الفرنسية والإنجليزية خصوصًا، والعلاقات الوثيقة التي أقامها الرواد بين الطرفين (العربي والأجنبي) واستحداث أشكال أدبية جديدة باللغة العربية تمثل صيغا عربية لبعض الفنون الأوربية الحديثة، كالرواية النثرية، والمسرح بالفصحى والعامية شعرًا ونثرًا، وكالشعر الحديث الذي أصبح رافدًا مهما يصب في ديوان الأدب العربي، ويضيف أبعادًا جديدة إلى تقاليد الشعر العربي بشتى ضروبها.

وتخصص الدكتور بدوي أولاً في دراسة النقد الأدبي الذي كتبه شيخ من شيوخ الرومانسية الإنجليزية، وهو صمويل تيلور كولريدج عن مسرحيات شكسبير، وهذا النقد منشور في مجلدين، لا غنى للباحث في شكسبير عن العودة إليهما، وفي مقتطفات من أحاديثه التي جمعت بعد وفاته وطبعت في مجلد صغير. وعندما وصلت أول مرة إلى جامعة لندن (١٩٥٦) لمواصلة دراستي العليا للماجستير والدكتوراه قالت لي رئيسة القسم كاثلين تيلونسون: إن بدوي قد سبقني بالتخصص في الكلية نفسها (كلية بدفورد) ومن بعده الدكتور شفيق مجلي، ثم أردفت قائلة: "كانا خير سفيرين لكم عندنا".

وكنت أعرف الدكتور بدوي أثناء دراستي الجامعية وانشغالي بترجمة الشعر، إذ عرّفني بطالب مجتهد لديه يشاركني هواية ترجمة الشعر الإنجليزي إلى العربية، ويقاربني سناً وهو عبد الوهاب المسيري. واتفق أستاذى مجدي وهبة مع بدوي في وضع قائمة بأربع وعشرين قصيدة تمثل الحركة الرومانسية الإنجليزية، واقترحا تقسيم العمل بيننا، حيث أمثل جامعة القاهرة ويمثل المسيري جامعة الإسكندرية، ورغم أن المشروع لم يتحقق بسبب انشغالي بالمسرح أساسًا واهتمام المسيري بالحياة الفكرية أو الثقافية، ولأسباب أخرى شرحتها في سيرتي الذاتية (واحات العمر – ج١) فإنني اكتسبت صداقة غالية مع المسيري، واكتسبت قربًا شديدًا من بدوي، لم يكن يدانيه أثناء دراستي الجامعية إلا اقترابي من لويس عوض، وبعد التخرج من رشاد رشدي عرفتُ في بدوي آنذاك موهبة الشعر والقدرة على تحليله (عربيًا كان أم أجنبيًا) وأحببت فيه النظرة الشاملة التي كان أستاذي شكري

عياد يدعو إليها ولا ينفك يعلمنا إياها، ثم سافر إلى إنجلترا أولاً لظروف خاصة في أوائل الستينيات قبل أن يستقر في عمله أستاذًا للأدب المقارن ثم للأدب العربي الحديث في جامعة أكسفورد.

وأثناء مقامي الطويل في إنجلترا (١٩٦٥ – ١٩٧٥) كنت كثير الزيارة إلى أكسفورد إما لأسباب بحثية وإما للقائه بصفة خاصة، فاستطعت أن أرى كيف استطاع أن يبهر الإنجليز بإجادة لغتهم خيرًا من كثير منهم، وأن يترجم الأدب العربي ترجمات رائعة ما لبثت أن شدت أنظار القائمين على دار النشر الجامعية، الأعلى مكانة في عالم اليوم، فكلفوه بكتابة مقدمات لدراسة الأدب العربي الحديث لدارسيه الأجانب، فتوافر على هذا العمل، دون أن يهمل موهبته في كتابة الشعر العربي، إذ كان قد استهل نشاطه بديوان عربى جميل بعنوان "رسائل من لندن" عام ١٩٥٦، وأتبعه بديوان يمثل تطوره تأثرا بتخصصه في الإنجليزية عام ١٩٧٩ بعنوان عام ١٩٥٦، وأتبعه بديوان يمثل تطوره تأثرا بتخصصه في الإنجليزية عام ١٩٧٩ بعنوان "أطلال ورسائل من لندن" (١٩٧٩) ولكن نشاطه باللغة العربية قبل الرحيل مثل كتابه عن كولريدج (١٩٦٠) تأثر بعمله بالترجمة وبكتاباته باللغة الإنجليزية، فقد ترجم إلى العربية كتبًا كثيرة أذكر منها دون التزام بالتسلسل الزمني: الإحساس بالجمال لجورج سانتيانا، والعلم والشعر ومبادئ النقد الأدبي للناقد أ.أ. ريتشاردز، والحياة والشاعر للشاعر ستيفن سبندر، والشعر والتأمل لهاميلتون، والفكر الأدبي المعاصر لجورج واطسون،، ومختارات من شعر فيليب لاركين، كما ترجم المآسي الأربع الكبرى لشكسبير في

السنوات الأخيرة (هاملت، وعطيل، ومكبث، والملك لير) ومسرحية ج.م. سينج الراكبون إلى البحر.

ولكن إسهاماته الكبرى تتمثل في كتبه بالإنجليزية عن الأدب العربي الحديث، وهي التي نشرتها له جامعة أكسفورد، واستهلها بكتاب مبنيّ على دراسته للدكتوراه بعنوان "كولريدج ناقدًا لشكسبير"، ثم أتبعه بكتاب بعنوان مدخل نقدي إلى الشعر العربي الحديث، ويضم ترجمات كثيرة رائعة ونادرة المثال للشعراء العرب في العصر الحديث، وهو الذي يحدده ببداية الاتصال بالغرب، دون الاقتصار على مصر، ونظراته النقدية متأثرة بمناهج الدراسة في الخمسينيات، أي قبل ظهور النظرية الأدبية الحديثة، وحتى بعد ظهورها لم تكن تستهويه، كما صرح لي ذات ليلة من يوليو ٢٠٠٦ حين أتيحت لنا الفرصة للحديث عن ترجمة شكسبير في مكتبة الإسكندرية على مدى يومين متتاليين.

فكتاباته عن الأدب العربي تعريفية أكثر منها تقييمية، ويقول لي إنه – بتواضع العلماء– يأخذ بآراء أبناء اللغة أنفسهم في تقييم أدبهم، ولكنني كنت أحس في كتاباته أنه يمثل المنهج الذي درج عليه جيلنا. أي الجيل الذي تتلمذ على أيدي لويس عوض ورشاد رشدي ومجدي وهبة (فى القاهرة) وهو الاتصال المباشر بالنص، ومحاولة الاستيعاب الكامل له قبل أن نفكر في أي سبيل نقدى نسلك، وهو في هذا الكتاب عن <u>المسرح العربي الحديث في مصر</u> يقدم المسرح المكتوب والمقدم على المسرح إما تلخيصا وإما بمقتطفات حية تنير الطريق للدارس.

نشر بالإنجليزية أيضا كتابًا تعليميا بعنوان خلفية شكسبير، وبحثًا جميلاً عن الأدب العربي الحديث والغرب، وكتابًا آخر يستكمل به موضوع هذا الكتاب هو بدايات المسرح العربي، وتلاه.. بناء على طلب دار نشر أوكسفورد من كتاب موجز تاريخ الأدب العربى الحديث (وهو كما يقول العنوان "موجز").

لكن ما يستوقفني فعلاً في حياة هذا الرائد الفنية الحافلة بالنشاط، قدرته على أن يخرج ترجمات إنجليزية بارعة الصوغ، أجمع النقاد على امتيازها وتفوقها على أية ترجمات أخرى، خصوصًا لرواية سارة للعقاد، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، والسلطان الحائر لتوفيق الحكيم، وأغنية الموت للكاتب نفسه، واللص والكلاب لنجيب محفوظ (بالاشتراك مع تريفور لي جاسيك) وبعدها مختارات من الشعر العربي الحديث لعدة شعراء، وسبع قصائد للحلاج.

كان محمد مصطفى بدوي يعمل أستاذًا بكلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد مدة تزيد على نصف قرن، عمل فيها أستاذًا للأدب العربي الحديث وأشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التى قدمها طلاب ينتمون إلى جنسيات ولغات مختلفة، وكان متعدد المواهب دائب النشاط لم يتوقف عن الإنتاج حتى آخر يوم في حياته (وهو يناهز التسعين) إذ توفي يوم ١٩ أبريل ٢٠١٢، وكنت قد تلقيت منه قبلها بقليل إشارة إلى اعتزامه زيارة مصر بمناسبة الاحتفال بمولده في أبريل عام ٢٠١٤، ولكن القدر لم يمهله.

محمد عناني

إهـــداء

إلى مـايـك

الفصل الأول

المقدمة

من الحقائق المؤكدة أن المسرح العربي يعد نبتًا غربيًا قدمه مارون نقاش في لبنان سنة ١٨٤٧م، ويعقوب صنوع في مصر سنة ١٨٧٠م، خاصةً، وذلك لتأثر كل منهما بالأوبرا الإيطالية التي شاهداها في إيطاليا وكذلك المسرح الأوربي والكوميديا الفرنسية على وجه الخصوص. غير أن العالم العربي كان يحظى بالفعل بأنواع درامية أصلية ربما ترجع إلى عصر الجاهلية، وتحكمت هذه الأنواع في التأثير الغربي على المسرح العربي الذي تم تطويره فيما بعد، ولكن استمرت هذه الأنواع جنبًا إلى جنب لفترة محددة.

تمثلت هذه الأنواع في: أولاً: فن الإلقاء الدرامي للمواويل الذي صاحبه العزف على آلات وترية بسيطة (الربابة) وكان مزيجًا من النثر والشعر، نصفه سردي والنصف الآخر درامي مثل السيرة الهلالية وسيرة الظاهر بيبرس. ولقد قدم إدوارد وليم لين في كتابه "السلوك والعادات المصرية في العصر الحديث" سنة ١٨٣٦م، الوصف الكامل لذلك النوع. أما طقوس التعزية، فربما تقترب من الدراما أحيانًا لا سيما أنها تقام سنويًا لإحياء ذكرى

مذبحة الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (رابع الخلفاء الراشدين) في كربلاء سنة ٦٨٠م، حيث كان يؤدي الشيعة المسلمون ذلك الشكل من المسرح الشعبي (خاصة أتباع الإمام علي بن أبي طالب) في إيران، وكانت عادة ما تؤدي الطقوس الفارسية إلا أن البعض فيها كانت تؤدي باللغة التركية أو العربية.

كانت قراءة شاهد عيان لمسرح التعزية هو ما دفع ماثيو أرنولد لكتابة مقال طويل عام ١٨٦٦م، بعنوان "مسرحية آلام إيرانية"، ونشر المقال ضمن مجموعة مقالات في كتاب بعنوان "مقالات نقدية" سنة ١٨٧٥م، يقارن ماثيو أرنولد في مقاله بين مسرحيات الآلام الإيرانية ومسرحيات الآلام الأميرجوية هكذا، ويوضح سبب عدم تطور شكل وموضوع مسرحية التعزية الذي جعل منها امتدادًا لطقس ديني أكثر من كونها مسرحية.

ورغم ذلك فإن مجرد وجودها ينفي تمامًا كل المزاعم الشائعة عن الإسلام بصفة عامة، ويؤكد أن الإسلام غير المتشدد يمكن أن يتضمن هذا الشكل المسرحي. سجل الرحالة الأوربيون أمثال كارتن نيوبهور، وج. بلزوني وإدوارد وليم لين، العديد من الملاحظات على أنواع تمثل الدراما الشعبية غير المتشددة التي ربما يرجع تاريخها إلى سنة ١٧٨٥م. أعطى لين تفاصيل عن هزلية قام بأدائها ممثلون أمام حاكم مصر بمناسبة حفل طهور أحد أبنائه (١٣١١- ١٢٤٨)، وعلى الرغم من محتواها الساخر الذي يلفت نظر الحاكم إلى مساوئ جُباة الضرائب، فقد استبعدها لين على أساس أنها تافهة وليست ذات شأن، ولكن على ما يبدو أن لين فاته أن معظم الهزليات

كانت تنتمي في الحقيقة إلى تقليد درامي قديم الغرض منه هو التسلية، ويمكن أن نعتبره نوعًا بدائيًا للكوميديا دلارتي Commedia della'rte أي "كوميديا المهارة" الإيطالية، والتي تضمنت عروضها المحاكاة والهزل، وكانت تـضم القراقوز (Qaraaqoz) وخيال الظل، وهو نوع أدبي له رؤية مـسرحية – الذي يعتقد بأن أصوله ترجع إلى الشرق الأقصى. كانت تقام عروض خيال الظل في الشوارع والأسواق وأحيانًا في الساحات والمنازل، ويتم العـرض بواسطة شاشة كبيرة يُسلط عليها كشافات لتعكس الدمى المتحركة المصنوعة من الجلد الملون، التي تلعب أدوارًا يقوم المُخايل (المقدم/ الريس) بتمثيلهـا وهو مختبئ خلف شاشة العرض، ويقوم بمساعدته بعض الشركاء، سواء في الحوار أو الأغاني.

لم يتبق من عروض التسلية إلا عدد قليل جدًا وهو ما عرف في مصر "بمسرح خيال الظل"، وعلى ما يبدو أن مصر كانت الدولة العربية الوحيـدة التي بدأت واستمرت في تقديم عروض التسلية منذ القرن العاشـر، وتعتبـر عروض المخايل ابن دانيال أقدم هذه العروض، وقد وصـلتنا منهـا ثلاثـة عروض فقط. وقد ثبت أن هذا النوع من الدراما يعد فنًـا راقيًـا بمعـاييره الخاصة، وأن أهم هذه المعايير الاعتماد على الهزل للتعليـق الجـاد علـى الإنسان والمجتمع(١).

كان لكل مسرحية من المسرحيات الثلاث شـكلها المنفـرد وطابعهـا المميز، وكذلك موضوعاتها المتعددة، وعلى الرغم من ذلك فكانت لها سمات مشتركة مثل الغناء والموسيقى والرقص، كما كتبت المسرحية بأسلوب يغلب

عليه الشعر والنثر ذو الإيقاع؛ مما يوضح مدى تطور مسرح خيال الظل واختلافه عن الشكل العربي للمقامة أو حتى الحكاية، التي تسرد في شكل نثري له إيقاع، وأحيانًا يتخلل السرد بعض الشعر ويدور موضوعها حول خداع تقمص لشخصيات أخرى.

ومثلها مثل المقامة، تتناول مسرحيات ابن دانيال حياة المخادعين والمحتالين وكل الفئات الدنيا من المجتمع، وتتميز بالحقائق الفنية للمجتمع التي تكشف من خلال ملاحظات الكاتب في تجسيده لأنماط وسلوك وحوارات ولهجات يصنعها بشكل جيد كي يخلق تأثيرًا كوميديًا صادقًا، لا سيما عند إضافته النقد اللاذع. تمزج هاتان المسرحيتان بين الفكاهة وفكرة التوبة؛ ذلك لأن معظم الشخصيات تخوض تجارب الحياة الدنيوية الصافية، وعندما تحدث التوبة النصوح فإننا نجد أن هناك رؤية كلية تربط هذه المسرحيات بما يسمى "بأدب البهلول"، وهو الشخصية التي تمتلك رؤية واضحة، فحواها؛ أنه أثناء الاحتفاء بمباهج الحياة كل ما تعنيه فكرة الانغماس جسديًا في أوحال الشهوات الإنسانية، فلا يمكن أن نغفل تمامًا حقيقة أن الإسراف المعربد ما هو إلا عطلة أخلاقية، وأن كل العطلات لا بد أن تنتهي حتمًا(٢). إن وجود هذه التقنية الدرامية ورواجها في مسرحيات ابن دانيال جعلها تقترب جدًا من الدراما الأوربية في العصور الوسطى والمسماة بمسرحيات المعجزات أو الأخلاق أو بالسوتي، والـ (Sotie) نوع مسرحي ساخر ذاع في فرنسا في العصور الوسطى، وإن كان رسم الشخصيات في مسرحيات ابن دانيال بعيدًا تمامًا عن البدائية خاصة شخصية أم رشيد – الخاطبة في المسرحية الأولى –

فهي مزيج من شخصية غربية (جوليت) وشخصية سليستنا القوادة التي تجمع العشاق، ولكنها بصفة جزئية تنوب عنهم في تجارب المتع الدنيوية وفي نفس الوقت تنظر إلى متعتها المادية بعين الاعتبار[٣].

استمرت عروض مسرحيات خيال الظل بعد ابن دانيال، ولكن حدث في القرن السابع عشر بعض التغيرات لبعض المسرحيات التي وصلتنا مثل مسرحية "التمساح"، وتصف في مزيج من الفكاهة والشفقة محاولات إنقاذ قروي تعس وقع بين فكي تمساح. أما مسرحية "المنارة" فهي معالجة فكاهية شائقة لموضوع وطني هو الحملات الصليبية، ويعرض البطولة الحقيقية والبطولة والوهمية. ونلاحظ أن كل هذه المعالجات لم تكن متعمدة من فنانين بغرض إنتاج نوع أدبي راق، وإنما لإكساب هذه الأعمال كل صفات الأدب الشعبي، ويتضح أن هذه المسرحيات عبارة عن أعمال جماعية لمجموعة من الكتاب استخدموا اللغة العامية الشعرية المصرية لجعلها مسرحيات غنائية شبيهة بالأوبرا الكوميدية (أي ما يسمى الليبرتو libretto) أكثر من شبهها بالدراما، فبناؤها مفكك وشخوصها غير متقنة. ولكن استمرت هذه الأعمال الشعبية كوسيلة للتسلية حتى تم إقصاؤها بالتدريج، وذلك بقدوم الفن السينمائي في القرن العشرين[٤].

ولقد تركت كل هذه الأنواع المختلفة لعروض التسلية الدرامية، بعناصرها المتعددة بصمتها الواضحة على تطور الدراما العربية الحديثة وذلك للأسباب التالية، أولاً: لما كان الهدف من هذه العروض هو تحقيق مستوى رفيع ومتميز من الترفيه مثل مسرحيات ابن دانيال، التي كانت تهدف

إلى الترفيه الشعبي لاحتوائها على قدر كبير من الموسيقى والغناء، ولذلك لم تكن مصادفة أن ينجذب كل من مارون نقاش ويعقوب صنوع للأوبرا كنوع أدبي أكثر من أي شيء آخر عندما قدم إليهما فن المسرح الأوروبي. ولقد استمرت الموسيقى والغناء أهم عناصر المسرح لفترة طويلة بسبب تقدير المشاهدين لهذه العناصر، والحقيقة أنه بعد غياب لعقود طويلة تم إحياء الموسيقى والغناء جزئيًا تحت تأثير برتولت بريخت، وعلى يد العديد من كتاب المسرح الطليعي لما بعد الثورة.

ثانيًا: استخدم الكتاب والمترجمون والمعالجون الدراميون للمسرح الأوروبي النثر المُقفَّى - والشعر - في مسرح خيال الظل.

ثالثًا: غلب الطبع الفكاهي على هذه المشاهد الشعبية، فيما عدا "مسرحيات الآلام" التي لم يُكتب عنها شيء ذو قيمة بالعربية. وعلى الرغم من نزوع هذه المسرحيات لوسائل بدائية لإنتاج فكاهة بسيطة واستخدامها لحركات وكلمات مبتذلة، فإنها في مجملها كانت هجائية وتهدف إلى إبراز عيوب المجتمع ونقائصه، وكانت أحيانًا توضح ظلم كل من بيده سلطة وكذلك ضعف وقلة حيلة الفقراء والفلاحين، وبالتالي كانت المسرحيات المصرية الحديثة أغلبها كوميدية، أما الجادة منها فيمكن اعتبارها ميلودرامية رخيصة أو كوميديا سوداء، وبنفس القدر كانت هذه المسرحيات مليئة بالنقد السياسي/ الاجتماعي. وفي الحقيقة، كانت هناك بعض البلاد التي اهتمت بإنتاج العديد من المسرحيات التي اتسمت بالنقد المكثف المخيف تمامًا مثل ما حدث في مصر في التسعينيات والسبعينيات من القرن الماضي؛ فشكلت هذه

المسرحيات احتجاجًا ضد قوى حكومات الدول الشمولية التي ظهرت وسحقت الفرد، ولكن عادت أشكال الترفيه الشعبي الاجتماعي إلى الظهور خلال تاريخ المسرح المصري المعاصر منذ بدايته حتى الآن، فوجدت شخصية أم رشيد الخاطبة التي ظهرت في مسرح ابن دانيال نظيرتها في شخصية مبروكة ليعقوب صنوع، التي ظهرت في مسرحية "أبو رضا وكعب الخير"، واستخدم كتّاب الكوميديا على اختلاف توجهاتهم مثل يوسف إدريس ونجيب الريحاني، العديد من الشخصيات أمثال الخاسرين والمطحونين والفقراء والضعفاء وكذلك المهرج أحيانًا لتحقيق أهداف ثورية، كما استُخدمت الفكاهة الناتجة عن الخطأ في نطق الأجانب للهجة العربية، بالإضافة إلى كل ذلك استمرت عروض التراث الشعبي المسلية لكي تمهد فيما بعد للمادة المطلوبة في المسرح الحديث، ولم تكن فقط شخصيات من الدوائر الشعبية في العصور الوسطى الرومانسية مثل عنترة والهلالي، ولكنها تضمنت الشخصيات التاريخية مثل الحسين في مسرحيات الآلام (التعزية) كلها استخدمها كتاب المسرح الحديث. وأخيرًا، إلى جانب مسرحيات خيال الظل – عدا بعض الاستثناءات –التي تميزت ببنائها الفضفاض، احتوت على سلسلة من اللوحات المنفصلة وكأنها احتفال اجتماعي لأنماط معينة، مثل الأشرار، غريبي الأطوار وحتى المضاربين في البورصة، ولكل من يمثل خطأ في المجتمع. وقد غلبت على كتاب المسرح الحديث ميزة تفضيل البناء المتسلسل، ومن المهم أن نلاحظ ترحيبهم وابتهاجهم بمسرح بريخت الملحمي، فقط لوحظ ترخيص الكتاب لاستخدام

شخصية واحدة لتقديم باقي شخصيات المسرحية أو التعليق على الأحداث وربطها بعضها ببعض، وحتى عندما لم يكن هناك داعٍ لاستخدام هذه الشخصية كان يبدو واضحًا الرغبة في الرجوع إلى تقنيات مسرح خيال الظل، وفي الحقيقة هناك العديد من المسرحيات الحديثة التي تستخدم صراحة خيال الظل كجزء من أحداثها. ومن المعروف أن الأشكال الشعبية للتسلية لم تتأثر بالأوبرا الأوربية أو الدراما في القاهرة أو الإسكندرية التي قدمت بالفرنسية أو الإيطالية أمام جمهور من الأوربيين، أو حتى في فترة لاحقة أمام جمهور من الطبقة الراقية الأرستقراطية المتفرنجة، بدأت هذه العروض أثناء فترة الاحتلال الفرنسي القصير لمصر (١٧٩٨- ١٨٠١)، ولكن مع نمو المجتمع الأوربي، الذي عاش في فترة تحديث مصر أثناء حكم محمد علي وخلفائه، خاصة الخديو إسماعيل، كان طبيعيًا أن يتطور الاهتمام ليصبح حافزًا لدعوة الفرق الأجنبية لزيارة مصر أو للإنتاج المحلي لفرق الهواة، وبدأت تفتح المسارح لهذا الغرض، وكان افتتاح دار الأوبرا المصرية بالقاهرة ١٨٦٩م، بمثابة التتويج للمسارح، ولم تمضِ فترة وجيزة حتى قدمت المسرحيات العربية على هذه المسارح خاصة التي أنشأها الخديو إسماعيل في قصره – قصر النيل – وأوائل هذه المسرحيات كانت من أعمال "أبو المسرح المصري" – اليهودي المولد – يعقوب صنوع، الذي أطلق عليه الخديو إسماعيل الذي شمله برعايته لفترة لقب "موليير المصري".

لقد قمت بسرد مفصل لقصة مولد المراحل الأولى للمسرح العربي في مصر في كتاب "بداية المسرح العربي"؛ وبالتالي سوف أعطي ملخصًا

مختصرًا للتطورات التي أنتجت أعمال توفيق الحكيم، التي تمثل بداية هذه الدراسة للمسرح المصري المعاصر.

كان يعقوب صنوع يعمل ناظرًا لمدرسة، وكان قد تلقى جزءًا من تعليمه في إيطاليا، كان شغوفًا بدراسة المسرح مقتنعًا بدوره التنويري لنهضة مصر الحديثة، أسس فرقته سنة ١٨٧٠ من بين تلاميذه القدامى. وقد شجعه الخديو إسماعيل لفترة، ولكن في عام ١٨٧٢م، ولأسباب غير واضحة، صدرت أوامر بأن يغلق مسرحه وينتهي عمله فجأة.

بعد إغلاق مسرح صنوع ١٨٧٢م، أصبح المسرح المصري خاملاً إلى أن حضر إلى مصر من بيروت عام ١٨٧٦م، سليم نقاش (توفي عام ١٨٨٤م) الذي أسس فرقته وبدأ ينتج مسرحيات عمه مارون نقاش الأب الحقيقي للمسرح العربي الحديث (١٧٥٥- ١٨١٧م)، وكان واحدًا من سلسلة الممثلين المسرحيين الذين انجذبوا إلى مصر، واستقروا فيها بسبب تشجيع الخديو إسماعيل ورعايته للفنون.

وقام هؤلاء الفنانون بتشكيل وإصلاح فرق عديدة، وبالتالي تم تحديد مسار المسرح المصري من خلال أنشطتهم، وأيضًا لكونهم قدوة للمصريين. كان أحمد أبو الخليل القباني (١٨٣٣- ١٩٠٢) أحد أكبر هؤلاء الفنانين تأثيرًا، وشهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، خاصة العقدين الأولين، بزوغ فرق مسرحية متعددة تضمنت ممثلين وكتابًا مصريين، في مطلع القرن العشرين. لم تكن هذه إحدى السمات

الدائمة لحياة الحضر فحسب، وإنما كان من القوى الدافعة للحياة الـسياسية. منعت الرقابة بعض المسرحيات التي تناولت أحيانًا سياسة معاصرة، وحتـى المسرحيات المترجمة التي قد تشعل الحماس الوطني لدى الجماهير قوبلـت بتشكيك كبير من قبل السلطات البريطانية(٥)، أظهر ازدياد أعداد المـسارح الاهتمام بالعروض الموسيقية المصرية، وكذلك المترجمة من الدراما الغربية بالإضافة إلى المسرحيات الغربية الجادة، وظهرت الهزليات التي لاقت إقبالاً جماهيريًا كبيرًا، التي تعد تطورًا للشكل التقليدي الخام، واشـتهر الممثلـون والممثلات المصريون في كل أنحاء الوطن العربي.

وبدأ اهتمام الحكومة المصرية الجاد بالمسرح في أواخر العشرينيات، في محاولة لحماية المسرح من خطر المسرح التجاري الشعبي، الذي اشتهر بتقديم وجبات رخيصة من الغناء والـرقص والمـزاح الهزلـي، وكـذلك الفودفيلات الفرنسية المعربة. قدمت الحكومة المصرية في الثلاثينيات منحًـا دراسية إلى أوربا لدراسة الدراما والتمثيل، وأسس زكي طليمات مدرسة لفن الدراما حازت على بعض الاحترام لأسباب عديـدة، منهـا ازديـاد أعـداد الأشخاص المتعلمين من الطبقات الراقية، الذين أظهـروا اهتمامًـا كبيـرًا بالمسرح؛ وكذلك نمو النقد المسرحي الذي نشرته الصحف القومية اليوميـة والمجلات المتخصصة في المسرح التي أغرقت الأسواق في العـشرينيات. كان هناك عامل آخر وهو الاهتمام بالدراما الحديثة والقديمة من قبـل طـه حسين، الذي يعد أحد أهم الكتاب والنقاد في ذلك الوقت، كما أن حماسه لأول مسرحية جادة وناضجة لتوفيق الحكيم في أحد أهم مقالاته النقدية يعد علامة

فارقة وبارزة. وعلاوة على ذلك، كان اهتمام شاعر كبيـــر يتمتـــع بـــسمعة عريضة في الوطن العربي مثل أحمد شوقي - يكتب حتى تقاليـــد العربيـــة الفصحى - يتحول إلى كتابة مسرحيات شعرية في السنوات الأربع الأخيرة من حياته (١٩٢٨- ١٩٣٢)؛ مما كان له أثر كبير في جعل المسرح شكلاً مقبولاً للأدب.

قررت الحكومة في عام ١٩٣٥م، إنشاء فرقة المسرح القومي تحـــت إدارة الشاعر المرموق خليل مطران وبمساعدة العديد من الكتاب المتميزين؛ ولكن هذه الخطوة لم تكن موفقة تمامًا لأن سياسة هؤلاء الكتاب قامت علـــى تشجيع الأعمال الجادة الأصلية والمترجمة المكتوبة بالعامية (لغة الحـــديث)؛ وبالتالي تأخر قبول الدراما العامية باعتبارها نوعًا أدبيًا قرابة ربع القـــرن، إلى أن حدث كما سنرى تغير في المزاج العام، وتجدر الإشارة هنا إلـــى أن أول مسرحية عرضتها فرقة المسرح القومي كانت من أعمال توفيق الحكـــيم "أهل الكهف".

وبناءً على ذلك، يمكننا أن نبدأ دراسة الدراما العربية الحديثة من خلال أعمال توفيق الحكيم. فعندما بدأ الحكيم الكتابة في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، تزامن ذلك مع فكرة قبول الدراما باعتبارها نوعًـــا أدبيًـــا جـــديرًا بالاحترام، وعلى الرغم من انكماش عالم المسرح المصري بسبب الأزمـــة الاقتصادية العالمية في ذلك الوقت، وانحسار الأنشطة المسرحية التي بقيـــت في المسرح التجاري الشعبي؛ فإنه للأسف الشديد اتسعت الفجوة بين فكـــرة الدراما كنوع أدبي والدراما كأداة على المسرح.

وعلى مدى أكثر من نصف القرن امتد مشوار توفيق الحكيم الفني (١٩٢٠-١٩٧٠) ككاتب مسرحي له أكثر من ثمانين مسرحية، ويمكن أن توصف هذه الفترة باكتمال الدراما المصرية الحديثة.

كانت العقبة الأساسية التي واجهها كتاب المسرح الحديث تتمثل في كتابة أدب مسرحي مصري خالص، قد بدأ التغلب عليها تدريجيا عندما بدأ عثمان جلال اجتهاداته الناجحة بعمل معالجة لأعمال موليير[٦] – نُشرت عام ١٨٧٣م مثل مسرحية "الشيخ متلوف" ولم يتم إنتاجها فعليًا إلا بعد فترة طويلة – وتتبع ذلك محاولات أخرى لفرح أنطون (١٨٧٤- ١٩٢٢) وإبراهيم رمزي (١٨٨٤- ١٩٤٩) ومحمود تيمور (١٨٩٢- ١٩٢١).

أثناء السنوات الثلاث التى عملها صنوع في المسرح (كتب بالعامية المصرية لفرقته الخاصة والتي تضمنت النساء)، كان هناك عدد كبير من المسرحيات ما تبقى منها عبارة عن كوميديا للسلوك وللحيل، وظهر تأثير قراءته لموليير وجولدوني وشيريدان، وعلى الرغم من أن موضوعات تلك المسرحيات تتناول قضايا الحياة المصرية المعاصرة وتتعلق بالمشكلات الاجتماعية اليومية، مثل أخطار التعاملات في البورصة، وصورة الغبي، والتقليد الأعمى لسلوكيات الغرب، وزواج النساء ضد إرادتهن، وتعدد الزوجات، والطب المزيف، ولا تخلو الموضوعات من الشخصيات المصرية التقليدية، غير أن صنوع رسم صورة محدودة للعالم الذى تناولته مسرحياته مثل "أبو رضا، كعب الخير" والأميرة الإسكندرانية. اختار صنوع شخوصه من الطبقة الوسطى لبلاد الشام ومعظمهم متأثر بالحياة الغربية؛ لأنهم نجحوا

في الاختلاط بين الأجناس، والذي كان ضروريًا من أجل تطوير موضوع الحب الذي تناولته فعليًا كل مسرحياته على الرغم من أن أول مسرحياته "البخيل" ١٨٤٧م، تعتبر عملاً أصليًا وليست معالجة لموليير، ولكن الواضح أن مارون نقاش تأثر بموليير بصفة عامة. وبغض النظر عن التلميح إلى بعض العادات الغربية، فالحقيقة هي أن المضمون الاجتماعي يعتبر هزيلاً جدًا، حتى مسرحية "أبو الحسن الغبي"، التي تُعتبر أكثر اكتمالاً من حيث البناء والشخصيات فهي تعكس بعض الحقائق الاجتماعية للعادات العربية في إطار العالم الخيالي **لألف ليلة وليلة**. أما فيما يخص التقنية الدرامية فنجد أن سليم نقاش والقباني لم يقدما أكثر مما قدمه مارون نقاش ويعقوب صنوع، وكان المحتوى الاجتماعي لأعمالهما محددًا؛ وبالتالي تُرك الأمر للجيل الثاني من كتّاب المسرح الراقي أمثال إبراهيم رمزي ومحمود تيمور ليقدما أعمالاً جيدة مصرية أو عربية أصلية.

حاولت في كتابي السابق أن أصف بالتفصيل نضوج الدراما المصرية من خلال كوميديا إبراهيم رمزي " دخول الحمام" (١٩١٥م)، أو مسرحياته التاريخية "أبطال المنصورة" (١٩١٥م)، ومأساة محمود تيمور "الهاوية" (١٩٢١) م، وأنطون يزبك "التضحيات" (١٩٣٥م)، ورغم اختلاف أساليب هذه المسرحيات فإنها عالجت قضايا مصرية أصلية، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم ثقافية أو سيكولوجية.

الفصل الثاني

توفيق الحكيم

قامت ادعاءات كثيرة حول توفيق الحكيم الذي ولد ١٨٩٨، فاعتبره جيب **Gibb** مؤسس الدراما[١] العربية؛ كذلك وصفه لويس عوض بالمؤسس الحقيقي للدراما المصرية الجادة[٢]، وأطلق عليه غالي شكري "الرائد الأول للفن الدرامي العربي"[٣]. وزعم الشاعر صلاح عبد الصبور أن دراما توفيق الحكيم قد ولدت من عدم[٤]، أما أحد الكتاب الإنجليز الذين ترجموا بعض مسرحيات الحكيم فعلق بأسلوب مبهم على أعمال الحكيم قائلاً: "إنها تقاليد لرجل المسرح الأوحد"[٥]، وأما ريتشارد لونج فوصف الحكيم في الكتاب الذى كتبه عنه وعنوانه: "**الحكيم كاتب مصر المسرحي**" (١٩٧٩).. قائلاً: "لم يملك توفيق الحكيم الأصالة التي تمكننا من تتبع جذوره لإدراك كل إنجازاته التاريخية"[٦]. على الرغم من إنجازات توفيق الحكيم المتعددة فمن الصعب قبول هذه الأحكام على أعماله، ونحن على علم بقيمة الإسهامات التي قدمها العديد من كتاب المسرح للدراما المصرية والعربية، من أمثال إبراهيم رمزي ومحمود تيمور وأنطون يزبك خاصة بعد عودتهم إلى مصر.

وينبغي أن نسلم بأن هذا الرأي المبالغ فيه تجاه توفيق الحكيم قد شجعه الكاتب نفسه، وظهر ذلك على الأقل في نصف مقالاته، على سبيل المثال في مقدمته لكتاب المسرح المنوع، مسرحيات ذات موضوعات مختلفة، **القاهرة ١٩٥٦م**، حيث كتب عن الصعوبة التي تواجه الكاتب العربي المعاصر للدراما لا سيما لعدم وجود الدراما في الأدب العربي القديم، إن هذا الكاتب المعاصر يواجه العدم، وما يقرب من العدم في بعض المحاولات التي لا تعتبر متخذة في أعمال هذا الأدب، ويضاف إلى ذلك أن الكاتب يواجه فراغًا أو ما يقترب من الفراغ الذى لم يستطع من سبقوه أن يملؤوه، وفي هذا الفراغ استطاع الحكيم أن يستمر في التجريب بصفة مستمرة خلال ما اسمّاه رحلته المضطربة التي شملت كل الاتجاهات، ويضيف الحكيم قائلاً: "من خلال قلقي الجنوني، حاولت في رحلة استغرقت ثلاثين عامًا أن أملأ جزءًا من الفراغ قدر استطاعتي في رحلة استغرقت ثلاثين عامًا، بينما استغرق الأدب المسرحي في لغات أخرى أكثر من مائتي عام"(٧). وهنا، يزعم الحكيم بأنه قام بدور بطولي بمفرده، ولكن ذلك أبعد ما يكون عن الحقيقة، فالحكيم الكاتب المسرحي ينتمي بصورة كبيرة إلى عصره وعندما نضعه في إطاره الصحيح نستطيع أن نصل إلى تحديد إنجازاته الحقيقية. ويبدو أن الحكيم بأوجه متعددة قد اقتفى أثر الروائي المرموق محمود تيمور (١٨٩١-١٩٢١) فهو مثل تيمور سحره المسرح منذ أن كان طالبًا في مصر، وذهب كل منهما إلى فرنسا لاستكمال دراسة القانون، ولكن بدلاً من دراسة القانون كرسا معظم طاقتهما لدراسة المسرح الفرنسي، وفي فرنسا تطور اهتمامهما

بالمسرح وارتقى ذوقهما ولمعت وشُحذت أفكارهما وتشكلت آراؤهما حول كيفية تطوير المسرح المصري.

وبالطبع كان الحكيم أكثر رقيًا، ولم يكن ذلك يثير الدهشة لا سيما لأنه شاب ذكي ومثقف؛ لكن كُلاً منهما – بطريقة مختلفة– عقد عزمه على الكتابة الجادة للمسرح المصري؛ مما رفع من شأن المسرح ليتفوق على المسرح الشعبي.

تعلم الحرفية

يحكي الحكيم في سيرته الذاتية "سجن العمر"[٨]، كيف كان يصطحبه والده لمشاهدة عرض مسرحية "شهداء الغرام" المأخوذة عن "روميو وجولييت" في مدينة دسوق، والذي قدمته فرقة سلامة حجازي، وأثر هذه التجربة العميقة فيه لأنها رسخت اهتمامه بالمسرح. وفي سنوات دراسته الأولى كتلميذ صغير يعيش في القاهرة كان يذهب للأوبرا كلما توافر لديه ثمن التذكرة ليشاهد جورج أبيض – نجمه المفضل– يؤدي دور البطولة في المسرحية المترجمة إلى العربية "أوديب ركس"، عطيل ولويس الحادي عشر[٩]. قبل سفره عندما كان طالبًا وحتى عندما كان تلميذا، كان كثير المخالطة لأناسٍ من عالم المسرح الفني. عام (١٩١٨م / ١٩١٩م) كتب مسرحيته الأولى "الضيف الثقيل"، وكان لا يزال طالبًا في المدرسة، والمسرحية عبارة عن إسقاط ساخر هاجم الحكيم فيه الاحتلال البريطاني لمصر، وعندما كان طالبًا في كلية الحقوق نجح في كتابة أربع مسرحيات منفردًا وبالاشتراك مع صديق له ولفرقة إخوان عكاشة؛ وهي الفرقة نفسها

التي قدمت مسرحية "الحاوية" لمحمود تيمور. المسرحيات الأربع هي: أمينوسا عام ١٩٢٢م، هي مأخوذة عن مسرحية كارموسين لألفريد دي موسيه، والمرأة الجديدة (١٩٢٣) وتقع أحداثها في مصر الفرعونية مستلهمة حركة تطوير المرأة، أما مسرحية العريس (١٩٢٤) وخاتم سليمان فكلتاهما مقتبسة من مسرحيات فرنسية لا يتذكر الحكيم أسماء كتابها. بدأ الحكيم في عام (١٩٢٥) في كتابة مسرحيته السادسة علي بابا التي استكملها في فرنسا في العالم التالي.

لم تعرض أول مسرحية للحكيم لأسباب واضحة فـ"الضيف الثقيل" لا يمكن أن توافق على عرضها الرقابة البريطانية، أما "أمينوسا" فمرت بصعوبات بالغة نتيجة لعدم التزام الشخص المكلف بالتأليف الموسيقى وكان أحد تلاميذ القبانية، أما المسرحيات الأربع الأخرى فعرضتها فرقة عكاشة المسرحية عندما كان الحكيم في باريس. والواضح أن أعمال الحكيم المبكرة انتمت إلى المسرح المصري في ذلك الوقت، فعالج المسرحيات الأوربية من أجل المسرح الغنائي الشعبي (مثل أمينوسا وخاتم سليمان وعلي بابا) واقتبس حبكة من أجل هزلية (مسرحية العريس)، وعندما أراد أكثر من مجرد تسلية الجمهور اتجه إلى القضايا السياسية والاقتصادية الساخنة في ذلك الوقت مثل الكفاح الوطني ضد بريطانيا (الضيف الثقيل) وتحرير المرأة (المرأة الجديدة)، غير أن هاتين المسرحيتين لم ينشرهما الحكيم بنفسه، فعلى مدى سنوات ظهر أنه شعر بالخجل لكونه كتب هذين العملين، حتى عندما تم الطبع بصورة معدلة، وقبل إصدار النسخ النهائية من المرأة الجديدة وكذلك

المراجعة عام ١٩٥٦م، ربما يعطينا كل ذلك فكرة عن وصف الحكيم لنفسه ووصف بعض المصادر، وبخاصة المثقفون المكلفون بمراجعة النص في صورته النهائية عام ١٩٧٤م، والطريف أن الحكيم رفض بشدة نشر النصوص في ذلك الوقت [١٠].

وإذا ذكرنا ولع الحكيم بالموسيقى الذي نما وازداد منذ صباه، فلن يكون مستغربًا رغبته في أن يضيف للمسرح الغنائي المتعطش في ذلك الوقت، ولم تختلف أنواع المسرحيات التي كتبها وصُنفت على أنها من نوع "الأوبرا" في ذلك الوقت، عن المسرحيات الشائعة في المسرح المصري منذ وقت طويل، فقد كانت معالجات لأعمال أوربية أكثر منها إبداعات أصلية، وكانت تحتوي على عناصر هزلية وميلودرامية كثيرة.

تحكي مسرحية "أمينوسا" قصة مرض ابنة طبيب البلاط الملكي، والتي يرجع سبب مرضها الغامض لوقوعها في حب الفرعون من النظرة الأولى. تعتمد المسرحية على الخطأ في هويات الشخصيات وتعتمد كذلك على الحبكة المركبة ونهايتها ميلودرامية، أما مسرحية "خاتم سليمان" فتحكي عن حب رومانسي وحبكتها أكثر تعقيدًا ويتخللها التنكر والخطأ في هويات الشخصيات ومواقف شبيهة تذكرنا بمسرحيات شكسبير " كما تحب" و"دقة بدقة" و"العبرة بالخاتمة"، فنجد أن "بدور" تستعين بكل أنواع الحيل بما فيها التنكر في زي جندي يقع في حب امرأة أخرى، وتتنكر كذلك في شخصية المرأة الأخرى كل ذلك لتجبر سليمان الرجل الذي تحبه على مضاجعته، لكي تحصل على خاتمه، كان ذلك هو شرطه ليوافق على الزواج منها، ورغم أن مسرحية

"علي بابا" تتناول الحكاية الشهيرة لألف ليلة وليلة، غير أنها لم تكن مأخوذة مباشرة من التراث العربي كما ظهر في أعمال لكتاب آخرين أمثال مارون نقاش وقباني، لأنها كانت مأخوذة عن أوبرا كوميدية فرنسية لألبرت فانلود ووليم بوشناش بعنوان "علي بابا والأربعين حرامي" [١١]، المسرحيات غير الموسيقية لم تكن بنيتها معقدة، فمسرحية "العريس" أيضًا كانت معالجة من المسرح الفرنسي ويتخللها التنكر والخطأ في هويات الشخصيات وتبادل الأدوار بين الخدم والسادة والعلاقات غير المشروعة، والمفارقات الغريبة والأوضاع الميلودرامية والهزلية والنهايات السعيدة المصطنعة، والتي يظهر فيها الأزواج وهم يحتفلون بالزواج التقليدي، على الرغم من الأسماء المصرية للشخصيات، فإن النقاد الذين شاهدوا العرض على المسرح استنكروا عدم مصداقية وعدم مصرية معظم مواقف هذه المسرحيات[١٢].

وفي رد الحكيم على أحد النقاد كتب أن مسرحيته هزلية والمقصود بها كهزلية أن تعتمد على حبكتها وعقدتها غير الطبيعية، وأن يكون شخوصها "كاريكاتوريين" فالمقصود هو التسلية والإضحاك فقط[١٣]، غير أنه لا يمكن المجادلة في تقييم مسرحية مثل المرأة الجديدة ولا حتى الحكيم نفسه يمكن أن يجادل، فحبكته المسرحية هزلية وحتى لو كان الغرض هو النقد الاجتماعي الساخر لحركة تحرير النساء المصريات[١٤]. وحتى بعد مراجعة نص[١٥] "المرأة الجديدة"، نجد أن الحبكة لا تخلو من تعقيدات وعدم مصداقية.. محمود بك اللمعي ثري يملك الأراضي، وهو أرمل في الأربعينيات يستمتع بحريته من قيود الزواج ويعهد بابنته الشابة الصغيرة ليلى إلى عمتها كي

ينعم هو بحياة العبث والشراب وملاحقة النساء، تبدأ المسرحية بمشهد يجمع بينه وبين صديقيه المقربين شاهين وعلي وهم يغالبون النوم بعد أن أمضوا سهرة ماجنة، وبصعوبة يستطيع سامي - أحد أصدقائهم - أن يوقظهم في وقت متأخر بعد الظهر، ثم يتذكر محمود بعد زيارة صديقه سامي أن لديه موعدًا غراميًا ويصرح له سامي، وأيضًا للجمهور، كيف هجرته زوجته ولا يعلم إلى أين ذهبت، تتصل سيدة تليفونيًا ويتبين أنها زوجة علي - وليست العشيقة- وتحاول أن تطمئن لغياب علي طيلة الليل، لذلك فكرت في الاتصال بابن عمه، يستطيع محمود بحنكة بالغة أن يصرف انتباهها فيكذب عليها، ويقول إن زوجها في الطريق إليها، تأتي زائرة أخرى - هذه المرة ليلى ابنة محمود - وتخبره بوفاة عمتها؛ مما يخلق مشكلة كبيرة لمحمود الذي كان ينعم بحرية إقامة علاقات غرامية في الشقة بسبب وجود ليلى ابنته، يحاول يائسًا أن يبحث عن زوج لابنته ليلى ويطلب مساعدة محصل الإيجار، ويقترح كلاهما سليمان الذي يسكن في البناية المجاورة لهما، سليمان الشاب أضاع ميراثه في حياة الترف والإسراف وقرر محمود أن يجعل من ابنته ليلى عرضًا مغريًا بالنسبة لسليمان، فنقل ملكية العقار كله باسمها، لكن تفشل الخطة على الرغم من اهتمام سليمان المتحفظ بليلى واهتمامها به أيضًا، ذلك لأن ليلى المرأة المتحررة لا تريد أن تتزوج سليمان وتكتفي به حبيبًا فقط.

في النهاية يرفض سليمان أن يتزوج من امرأة منفصلة عندما يعرف أنها كانت عشيقة لسامي (أخبرته زوجة سامي التي كانت قد أقامت علاقة مع سليمان، كيف اكتشفت خيانة زوجها سامي مع ليلى). تنتهي المسرحية بيأس

سليمان وهو يعدد مساوئ نتائج تحرير النساء الذي أدى إلى السفور والحب المتحرر. المفارقة في المسرحية، والتي ربما لم يقصدها الكاتب هي أن شخصيات الرجال أمثال محمود وسليمان لا يرغبون في الزواج، ويجدون سعادتهم في إقامة علاقات غرامية خارج إطار الزواج، لكنهم يشعرون بسخط شديد عندما ترغب نساؤهم في فعل الشيء نفسه.

يتضح أن كل مسرحيات الحكيم الأولى هي عمل كاتب شاب يتعلم صنعة الكتابة، وعلى الرغم من محدودية هذه الأعمال غير أنها توضح نقطتين مهمتين: أولاهما: كيف كانت بدايات الحكيم ضاربة في أعماق جذور المسرح المصري، ثانيهما: تلقي هذه الأعمال الضوء على استمرارية أعماله.

وربما عرف الحكيم بعد ذلك عن الدراما الغنائية وعالم الهزليات الرخيصة والتي شعر بالخجل منها، ولكن حدوث تغيير تدريجي في أعماله لم يكن مفاجأة، لأن هناك بذورًا يمكن رصدها نمت وازدهرت في أعماله التالية.

استمر اهتمامه بالمشكلات الاجتماعية والسياسية من دون شك، وكذلك النزعة الرمزية التي تم رصدها في بداياته الأولى، ثم تطورت بعد ذلك وظهرت في أعماله مثل "الضيف الثقيل". وهي تشبه الاحتلال البريطاني بالضيف الثقيل في منزل محامٍ يستغل عدم وجود مضيفيه ويحصل الأتعاب من الزبائن لنفسه تحت ادعاءات زائفة. استمر الحكيم في استخدام الإطار العام للكوميديا الساخرة وكانت بمثابة المواقف الكوميدية، وخصوصًا في الحوار الكوميدي، وحظيت بإعجاب المشاهدين منذ بداية عمل الحكيم. أسهب

العديد من نقاد المسرح في تحليل المشهد الأول لمسرحية المرأة الجديدة والذي يجسد بصورة مثيرة للضحك نوم المصريين بعد أن أمضوا ليلة ماجنة، حرص الحكيم على ألا يثير غضب والديه أو يخاطر بمستقبله في دراسته للقانون، ولذلك لم ينشر اسمه على هذه الأعمال، ولكن سرعان ما انكشف انتماؤه للمسرح فتم إرساله في بعثة لدراسة القانون في فرنسا على أمل أن تنقطع صلته للأبد بالعمل في المسرح - السيئ السمعة في ذلك الوقت - ولكن كل ذلك كان هباء، فبدلاً من أن يكرس الحكيم وقته وجهوده للحصول على الدكتوراه انغمس تمامًا في عالم المسرح الفرنسي والأوربي، وفي الحضارة الأوربية بأكملها: سواء الأدب أو الفن أو الفكر.

وعلى الرغم من ذلك لم يقطع الحكيم صلته بالمسرح المصري، وكما رأينا فقد استكمل كتابة مسرحيته "علي بابا" في باريس، وتجدر الإشارة إلى خطابين(١٦) كان الحكيم قد أرسلهما لأحد أصدقائه - تم نشرهما أخيرًا - في الخطاب الأول بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٩٢٥م، قال إنه قبل أن يرسله والده الطاغية إلى فرنسا لدراسة القانون، قرر أن يعمل في مجال الحقوق، لأن ذلك سوف يؤهله لدراسة أمراض المجتمع، ومن ثم سوف تكون كتابته للمسرح أفضل. ومن خلال الخطاب الثاني بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٤٥م، علمنا العدد الهائل لزيارات الحكيم للمسرح في باريس، وكيف تعرف إلى ممثل فرنسي هناك، واكتشف الحكيم أن مسرح باريس يختلف عن نظيره المصري الذي يعتمد فقط على معالجات للعروض الأوربية المتكررة، ولا يحتوي على

الكثير من المسرحيات، وأن المسرحيات الجديدة تعتبر نادرة، فمعظم العروض كانت شعبية فيما عدا بعض الفودفيلات وريفوهات Revue.

وعلمنا أيضًا مدى اهتمام الحكيم بالمسرح في مصر (القاهرة) حيث كان يطالع باهتمام بالغ النقد المسرحي وما قيل عن مسرحية "التضحيات" لأنطون يزبك من أنها مسرحية مصرية لكاتب مصري، وكان الحكيم قد شاهد ليزبك أعماله المبكرة مثل "عاصفة في البيت"، وكان يعتقد أن مسرحية "التضحيات" لا تستحق الاهتمام الكبير الذي أعطاه لها النقاد.

وثق الحكيم في العديد من أعماله مدى انبهاره وولعه بالحياة في باريس، سواء الفكرية أو الفنية، فكتب اليوميات والرسائل وسجل سيرته الذاتية في بعض أعماله سواء الدرامية أو القصصية، وفي معرض الريفو عن الحكيم: سوف نجد أن هناك عاملين غير مرتبطين ببعضهما بعضًا، ولكن كان لهما أكبر الأثر في احتراف الحكيم للكتابة المسرحية نتيجة لإقامته المؤقتة في باريس لمدة ثلاث سنوات، العامل الأول: إدراك الحكيم بأن المسرح على الرغم من أنه نشاط قصير الأجل غير أنه لا بد أن يكون فنًا جادًا نبيلاً ولا بد أن يعامل كفرع من فروع الأدب الجاد، ويقول الحكيم إنه كان قبل سفره إلى باريس يشعر بالسعادة هو وأصدقاؤه عندما يتم إنتاج مسرحياتهم[١٧]، ولم يدركوا وقتها بأنهم يسهمون في كتابة تاريخ المسرح.

فلم تكن لديهم الثقة أو الغرور ليعتبروا أن ما يكتبونه أدب أو فن، واستخدمت مثل هذه الكلمات فيما بعد.

العامل الثاني: اندهش الحكيم أثناء إقامته في باريس، لأنه انصرف عن المسرح الشعبي ممثلاً في الهزليات، والفودفيلات أو الأوبريتات التي كان معتادًا على مشاهدتها في القاهرة، واهتمامه اهتمامًا شديدًا بمسرح الطليعة الفرنسي والتي قدمت مسارح باريس في ذلك الوقت عروضًا لإبسن وبيراندلو وميترلينج وشو، وكذلك العروض الجريئة الروسية لجورج بيتيوف والتي لم يُقبل على مشاهدتها في ذلك الوقت سوى الصفوة[١٨]، سرعان ما ألهم المضمون الفكري الكبير الحكيم ليكتب ما عرف بعد ذلك "بمسرح الأفكار"، ومن الخطأ أن نظن كما يظن الكثيرون أن الحكيم لم يكتب عقب عودته من فرنسا سوى مسرح الأفكار، فلم يكن الحكيم أول من تأثر بإبسن شو لأنه توجد تأثيرات في أعمال إبراهيم رمزي وأنطون يزبك[١٩]، ومن دون شك، فإن الحكيم هو أكثر الكتاب المسرحيين المستنيرين شهرة في مصر، ومعظم أعماله تخالف التأثير القوي لبيراندلو. عندما فشل الحكيم في عام ١٩٢٨م، في الحصول على دكتوراه في القانون أمره والده بالعودة فورًا إلى مصر والتي تدرج فيها في عدة مناصب قانونية في مدن عديدة، كل ذلك أمده بالتجارب الشائقة، ومن ثم المادة القيمة لكتاباته الإبداعية، ولكن تسببت كتاباته الدرامية والأدبية في إقصائه عن وظائفه واضطر للانتقال لوظائف أقل طموحًا في القاهرة، وتدريجيًا تقدم باستقالته عام ٤٣ من الخدمة الحكومية تمامًا، رغم أن طه حسين كان قد دعاه عام ١٩٥١م، وكان وقتها يشغل منصب وزير التعليم، لشغل وظيفة مدير المكتبة العامة.

كوميديا السلوك وموضوعات من المجتمع

كانت عودة الحكيم إلى القاهرة صادمة ليس فقط لأنه افتقد مناخ الثقافة المبهر في باريس، ولكن لاكتشافه وأسفه على المسرح المصري الذي كان يموج بالحيوية عندما ترك القاهرة قد مات[٢٠]، وأفلس العديد من الفرق المسرحية ومنها فرقه عكاشة، حتى صديقه الحميم مصطفى ممتاز الذي شاركه الكتابة في مسرحية "خاتم سليمان"، ترك الكتابة ودرس الكيمياء. وبرر الحكيم موت المسرح لسببين: الأول صراعات الأحزاب السياسية على السلطة مما جعل الصحافة السياسية هي الشغل الشاغل للناس فأغفلوا الفنون، وأما السبب الثاني فكان زيادة أزمة الكساد العالمية وأثرها على الاقتصاد المصري. المسارح الوحيدة التي استمرت كانت إما لعرض ميلودرامات يوسف وهبي أو هزليات نجيب الريحاني وعلي الكسار، وعندما قرر الحكيم أن يكتب بعد عودته من فرنسا كان يوقن بأنه لا يوجد مسرح يعرض أعماله سوى مسارح الهواة، ويحسب له أنه لم يمانع من الكتابة لمثل هذه المسارح، فكتب مسرحية "رصاصة في القلب" خصيصًا لجمعية دعم التمثيل، ولكن للأسف لم تستمر هذه الجمعية طويلاً لكي تعرض المسرحية. كان الحكيم يعزّي نفسه بكتابة مسرحيات غالبًا ما تكون ذات فصل واحد أو من أجل نشرها في الصحف، وتلك الحقيقة هي التي دعمت بلا شك الأكذوبة (والتي شجعها الحكيم بنفسه) بأن مسرحياته هي التي أسست ما سُمي بمسرح الذهن، وبالتالي لم يكن مناسبًا عرض هذه المسرحية الشهيرة "أهل الكهف" في الإسكندرية فور عودته من فرنسا؛ غير أنها لم تُنشر إلا في عام ١٩٣٣م.

وسوف نبدأ مناقشة الفترة الثانية من مسرحيات، قال الحكيم إنه كتبها قبل عودته من فرنسا، وهي مسرحيات:

"الخروج من الجنة" عام ١٩٢٨م، "حياة تحطمت" عام ١٩٣٠م، "رصاصة في القلب" عام ١٩٣١م،[٢١] "المزمار" عام ١٩٣٢م[٢٢]، كتب المسرحيتين الأولى والثانية بالفصحى، أما المسرحيات الثلاث الأخيرة فكتبها بالعامية. ورغم أن زمن الأحداث هو الوقت الحاضر، فإن الحكيم ناقش موضوعات متنوعة ما بين الاجتماعية والنفسية وتطرق إلى القضايا الرمزية، مثل نسبية الحقيقة وعلاقة الفن بالسعادة أو الاختيار ما بين المثالية في الحياة أو المثالية في العمل، واستعار مقولة لـ ي. ب. تيس، ويمكننا قياس نوع من الاستمرارية في أعمال الحكيم، ذلك لأن هذه المسرحيات قد شكلت تطورًا ممتدًا في الدراما المصرية الحديثة، ولقد أضافت ملمحًا فكريًا جريئًا، وبعبارة أكثر دقة أكسبت الدراما المصرية بعدًا فلسفيًا.

تدور أحداث مسرحية "الخروج من الجنة" حول أسرة مصرية راقية. نجد عنان ابنة أحد الباشوات وكان يشغل وظيفة وزير سابق في البرلمان، ومنذ عام تزوجت من مختار شاب ثري وموهوب ويعيشان في جو من الترف. ورثت عنان ولع والدها بالقراءة خاصة الشعر والتاريخ، فقد كانت ترتدي ملابس جارية في بلاط هارون الرشيد، وتلقي شعر أبي نواس وتشبّه دخول والدها الوزارة بدخولها الجنة، وخروجه بخروجها من الجنة [٢٣]. ولكن عنان كان لها رأي مختلف، فالجنة هي جنة الحب وبما أنها تعلم أنه لا يدوم حب إلى الأبد، فشعرت أنه يجب عليها أن تتحلى بالشجاعة وتصمم

على الخروج من الجنة بإرداتها قبل أن تطرد منها، واكتشفت أن الجنة التي يعيش فيها زوجها ويتنعم بأي شيء يريد قد أضاعت موهبته(٢٤)، فتقرر بلا رحمة وبطريقة ممنهجة أن تدفع زوجها الذي تحبه بشدة، ولكنها لا تظهر له مشاعرها، إلى أن يطلقها كما أرادت هي وتحرم عليه نفسها وتضن عليه حتى بتقبيلها، يحاول مختار أن يثير غيرتها عن طريق علاقاته بنساء أخريات ويهددها بالعنف ولكن دون جدوى يحاول إرضاءها ويشتري لها هدية من الألماس فلا ترضيها أيضًا، وأخيرًا يرضخ مختار وعندما يقرر أنه على استعداد بأن يضحي بحبه اليائس لها ويضحِّي حتى بحياته من أجلها، فيمنحها الطلاق كبرهان على حبه لأن الطلاق كان بالفعل هو ما أرادت. تشغل هذه الأحداث الفصل الأول والثاني من المسرحية، أما الفصل الثالث والأخير فتقع أحداثه بعد مرور عشر سنوات حيث نجد مختار، ذلك اليائس الذي طرد من جنته، يعيش وحيدًا في شقة صغيرة محاطًا بكتبه، وقد فجرت معاناته طاقات الإبداع لديه فأصبح كاتبًا مشهورًا حول مأساته إلى مسرحية لاقت نجاحًا كبيرًا، وتحمل عنوان "الخروج من الجنة" نفس عنوان مسرحية الحكيم. تحركت مشاعر بطلة المسرحية ودفعها الفضول إلى معرفة المزيد عن الكاتب فقررت زيارته في منزله، وبعد محادثة دارت بينهما بصورة ودية عبر فيها عن مدى إعجابه بعطرها، ولكن بينما تقرر هي إهداءه زجاجة عطرها تفاجأ بغضبه غير المبرر، وذلك لأنها لم تكن تعرف أن عطرها هو نفس عطر زوجته، وبعد مغادرتها يفاجأ بزيارة أخرى، هذه المرة كانت من عنان زوجته، وقد أصبحت زوجة لرجل آخر وأمًا لعدة

أطفال وأكثر بساطة وأقل تكلفًا في ثيابها عما كانت في السابق جاءت لتهنئه على روايته الرائعة، التي شاهدتها أخيرًا ودمعت عيناها، وتمنتْ أن تشرح له بعد كل هذه السنين دوافعها الحقيقية في طردها من الجنة. وعلى الرغم من أنها لم تفصح عن أن ما فعلته كان من أجله، ورغم معاناتها فهي تشعر بأنها فعلت الصواب فقد جعلت منه فنانًا من خلال حبهما. تنتهي المسرحية بمشهد وداع مؤثر، حيث ترحل عنان لتلحق بزوجها الدبلوماسي وبأطفالها بالخارج ويعود مختار لوحدته وحزنه ككاتب مبدع.

على الرغم من الحوار المباشر والبسيط فإن المسرحية لها جو شاعري واضح، فأحيانًا يغلف الشخصيات إطار من الشاعرية عندما تلقي أشعار الحب وتتأمل الطبيعة وقت الغروب على ضفاف النيل، إلى جانب الفكرة الرومانسية للفنان واستحالة تحقيق السعادة التي تشكل إحدى أهم التيمات في المسرحية، إلا أننا نجد أن الفعل في المسرحية مغلف بجو من الشجن الأثيري الذي يذكرنا بأعمال ميترلنج Meeterlinck، مما يتسبب في غياب الفكاهة (مقارنة بأعمال الحكيم)، وربما يرجع ذلك لاهتمام الكاتب بالتفاعلات النفسية بين الشخصيات، والتي تعتزل تمامًا عن العالم الخارجي للمجتمع المصري في ذلك الوقت. أدى تركيز الحكيم على التفاعلات النفسية للشخصيات إلى خلق جو من العزلة في المسرحية عن المجتمع المصري، يقول والد عنان بأن المرء يفقد نصف عقله عندما يصبح عضوًا في البرلمان ويفقد النصف الآخر عندما يتركه(٢٥). صور الحكيم عنان كامرأة جميلة غامضة لا يفهمها أحد حتى زوجها(٢٦)، وهي ترفض الإفصاح عن دوافعها

حتى لأختها وزوجها، ويقول لها مختار شاكيًا: مر عام كامل على زواجنا ولكنني لا أستطيع أن أفهم غموضك" [٢٧]، وتقول عنان لأختها: "لا تحاولي فهم الموقف لأنه صعب وأغلب الناس لا يستطيعون تصوره، لأنني مختلفة عن الآخرين، أنا لا أفكر ولا أتصرف مثلهم" [٢٨].

وفي الحقيقة، فإن عنان تعتبر نبتة صغيرة لشخصية المرأة الغامضة الأعظم، والتي سوف نقابلها في مسرحية "شهر زاد"، يعتبرها مختار نموذجًا وفقدانها يصبح مصدر إلهام. وفي تصديره للمسرحية يقول: "إن البطلة هي المرأة الغامضة في المسرحية وهي من وحي خيالي، ورغم ذلك لكم أتمنى أن أقابلها وجهًا لوجه لأنني أثق بعدم وجودها في العالم"، حقًا إن هناك خطأ رفيعًا يفصل بين الفن والحقيقة وهو أحد وأهم ملامح هذه المسرحية، وهو من الموضوعات المتكررة في أعمال الحكيم الدرامية "الخروج من الجنة"، وهو عنوان مسرحية الحكيم ومسرحية مختار كلتيهما، فهي مسرحية داخل المسرحية وتظهر كل من عنان وعاليا الممثلة في الفصل الثالث وتستخدم نفس العطر.

أما موضوع مسرحية "سر المنتحرة" فهو إيقاع تسببه الحقيقة [٢٩]، وكيفية تحديد أفعالنا ليس طبقًا للحقائق ولكن طبقًا لتفسيراتنا الانطباعية للحقائق. ومثلها مثل المسرحية السابقة، تقع الأحداث داخل مجتمع الطبقة الأرستقراطية بالقاهرة، حيث نجد الطبيب اللامع محمود عزمي متزوجًا من إقبال، وهي سيدة راقية تصغره بأكثر من خمسة عشر عامًا، تطارده عزيزة، فتاة صغيرة في الثامنة عشر من العمر، وهي إحدى مريضاته وتحاول إقناعه

بأنها وقعت في حبه، وعبثًا يحاول محمود أن ينتهي من كتابه محاضرة كان سيلقيها في نفس اليوم، وبالمصادفة موضوعها هو تأثير تقدم العمر على العقل والجسد، ورغم إعطائه تعليمات مشددة بعدم الإزعاج فإن عزيزة تقتحم العيادة وهي في حالة توتر عصبي وتطلب منه الانتباه، في البداية لا يهتم بما تقوله ولكنه سرعان ما يصدم عندما تهدده بأنها ستقتل نفسها من أجله، ثم تقفز من نافذة العيادة وتقول كلماتها الأخيرة: "محمود أحبك للأبد". تنشر الصحف الأخبار المثيرة حول انتحار فتاة من الأوساط الراقية من أجل حبها لطبيب كبير في السن لا يبادلها نفس المشاعر، ويدفع الفضول سيدات مجتمع القاهرة الراقي إلى الإقبال الشديد على عيادة الطبيب، وفي نفس الوقت يتأثر محمود ويصيبه الزهو الشديد، لأن فتاة جميلة انتحرت من أجله فتتغير نظرته لنفسه تمامًا لاقتناعه بأنه يستحق مثل هذه التضحية، ويتغير أسلوب حياته تمامًا ويتحول إلى رجل مُتصابٍ يهتم كثيرًا بمظهره وبسلوكه، منظر عيادته مثل عش الغرام أقرب منها إلى عيادة للكشف على المرضى، ونجد أنه علق صورة كبيرة لعزيزة على الجدار؛ تتأثر زوجته بسلوكه المُشين، وتثور لإهماله الواضح لها فتقرر أن تكشف سر الفتاة المنتحرة، ثم تكتشف أن السبب الرئيسي وراء انتحارها لم يكن العاطفة المحمومة لزوجها، وإنما لسائق كان يعمل لديها اسمه محمود، كان شابًا وسيمًا لكنه تركها من أجل أخرى، وفي حالة من اليأس قررت عزيزة إنهاء حياتها، ولكي تنتقم من محمود سائقها قررت أن توهمه أن انتحارها كان من أجل محمود آخر، رجل ذي مكانة اجتماعية رفيعة. وتواجه إقبال زوجها محمود بالحقيقة الجارحة

وتتهمه بأنه جعل من نفسه أضحوكة بسبب الوهم الكاذب، ورغم عدم تصديقه في البداية لزوجته كان لهذا الكشف تأثير قاسٍ عليه كرجل كبير في السن، وكما توقعت إقبال يفقد محمود ثقته بنفسه تمامًا، ومرة أخرى يظهر بعمره الحقيقي ويستأنف نظام حياته السابق ولكن على حساب خياراته لحب زوجته. تهرب منه السيدة الأنيقة التي اعتادت زيارته في العيادة عندما تظهر عليه علامات الوهن والكبر؛ فمن الصعب أن يلهم مظهره المسن سيدة في مقتبل العمر بأية مشاعر عاطفية. تنتهي المسرحية عندما ينزع الطبيب صورة الفتاة المنتحرة من فوق الجدار، ويلقي بها من نفس النافذة التي قفزت منها عزيزة لتنتحر.

المسرحية محكمة البناء تتكون من أربعة فصول، الفصل الأول ينتهي بميلودراما عندما تقفز الفتاة من نافذة العيادة لتنتحر، الفصل الثاني يبدأ بتحقيقات الشرطة ووكيل النيابة في العيادة، واستجواب والدي الفتاة المنتحرة والطبيب، وينتهي بمشاجرة الطبيب مع زوجته التي تنزعج من سلوكه وتغير وجهة نظره المثالية عن فكرة الانتحار مما يجعلها تتصور وتصدق بأنه يخونها، الفصل الثالث تقع أحداثه في منزل الطبيب بعد مرور ستة أشهر حيث نلاحظ التغير التام في شخصيته ومظهره مع انخفاض معنويات الزوجة المستمرة وشعورها بالإهمال والإقصاء من حياته. يبدأ الفصل الثالث بنجاح الزوجة في الوصول إلى السبب الحقيقي وراء انتحار الفتاة، وذلك أثناء حديثها مع والدة الفتاة، وينتهي الفصل عندما تواجه زوجها بالحقيقة الجارحة فيصرخ الزوج ويطرح كبرياءه وينكر ما قالته زوجته ويعنفها ويطرحها أرضًا. في نهاية الفصل الأخير، تعود إلى العيادة في ثوبها الجديد لتجد

الممرضة ترتدي بالطو أبيض أنيقًا، ولكن الطبيب يفقد معنوياته المرتفعة ويعود لتظهر عليه علامات الإعياء وكبر السن، فيرفض أن يرى مريضاته اللاتي ينتظرنه، تزوره زوجته أولاً وهي ترتدي ثيابًا أنيقة وتبدو في غاية التفاؤل عما كانت عليه في الفصل الأول، ويبدو أنها جاءت لتشمت في زوجها وتضع الملح على جروحه، وهي تؤكد له أنه لا يثير اهتمامها كامرأة وأي امرأة أخرى، وتذكره بأنه من الأفضل أن يعطي صورة الفتاة المنتحرة للسائق الشاب الذي أحبته عزيزة. ينتهي الفصل بهروب السيدة الأنيقة من الطبيب وهي ممتعضة من منظره، وأخيرًا يقذف بالصورة من النافذة وهو في حالة غضب شديد. ورغم أن الحوار مكتوب بالفصحى فإنه سلس وتعبر اللغة عن الشخصيات بسهولة، وقد حرص الحكيم على الفكاهة والتي تشعر أنها غابت في مسرحيته السابقة (الخروج من الجنة) وأحيانًا نشعر بظلال السخرية. ففي الفصل الأول نجد تباين أغراض الطبيب والفتاة رغم استخدام نفس الألفاظ؛ وذلك لأنها توحي بمعانٍ مختلفة تمامًا، وحقيقة أن عزيزة تنتحر تضع المسرحية قريبة من الكوميديا السوداء. إن مظهر الطبيب الوفي، وهو في منتصف العمر الذي يستعيد شبابه عن طريق صباغة شعره وجلوسه أمام المرآة محاطًا بفتيات جميلات يقلمن أظافره، بينما يقوم الحلاق بتصفيف شعره يظهر مضحك جدًا؛ ولكن من الصعب عدم تذكُّر تقرير الطبيب الشرعي لحالة الانتحار التي صاحبت تغير مظهره.

تعتبر الزوجة تصويرًا لنموذج المرأة القوية رغم أن غضبها مبرر من جراء تصابي زوجها الذي يكبرها بخمسة عشر عامًا؛ ومع ذلك يصفها

بالعجوز الشمطاء؛ ولكن هناك عدالة عندما تنقلب موازين الأمور عليه ولا تخفي هي نشوتها وهي تتلذذ عندما تسدد له الضربات بلا رحمة وبصورة ممنهجة ومنتظمة عندما تستمر في تعريته تمامًا من أوهامه، فحقدها ورغبتها في الانتقام واضحتين، فهي لا تتوقف لترحمه عندما تطرحه أرضًا، أما هو فعلى النقيض منها لا يحفل بأية امرأة أخرى باستثناء واحدة تمثل له فكرة الانتحار المثالية، ورغم أنها أدت إلى يأسه الشديد عندما اكتشف الحقيقة، نتيجة الصراع بين الجنسين في هذه المسرحية، نجد أنها لا تحول من مرارة كبيرة تقترب من ستراندبرج ويزبك وتبعد كثيرًا عن عالم التسلية والفكاهة والمرح.

إن الصفة الفكرية الواضحة هي أحد الملامح المهمة في هذه المسرحية، والتي تظهر في كثير من أعمال الحكيم الذي تأثرًا كثيرًا ببيراندالو، ويبدو ذلك في ميله إلى رؤية الكوميديا الإنسانية على أنها لغز فكري أكثر من كونها دراما مركبة ومشوشة ولكنها دافئة في الوقت نفسه؛ حيث يتصارع الأشخاص بعضهم مع البعض تمامًا كما يحدث في مواقف من واقع الحياة؛ ومن ثم ينفتح الكاتب على فكرة عدم وجود تعاطف فهو يزهد على سبيل المثال في مأساة الفتاة المنتحرة أو في مشاعر أبيها؛ ولكنه يهتم بتأثير ذلك الحدث على الموضوع الذي تناوله في محاضراته، وهو دور السن في تحديد أفكار وأفعال الإنسان. ولعل إحدى أبرز القضايا في سر المنتحرة هو طرح الأسئلة المختلفة، مثل: هل ينجح الإنسان في صراعه من الزمن، وسوف يعود الحكيم كما سنرى لاحقًا لطرح نفس السؤال في أعمال ربما يكون من المناسب مناقشتها، مثل مسرحية "رصاصة في القلب" لأنها

تدور حول حياة الطبقة الراقية في مصر كما هى الحال في العملين السابقين؛ رغم أن المسرحية لم تُكتب مباشرة بعدهما وتختلف عنهما لأن الحكيم فضل استخدام العامية المصرية. ومسرحية "رصاصة في القلب" كوميديا من ثلاثة فصول ولم تحظ بالاهتمام الكافي من قِبل النقاد والدارسين لأعمال الحكيم، ومن دون شك كان السبب وراء ذلك هو خلوها من الدلالات الفلسفية، وكذلك الرسالة المباشرة بدلاً من الرسالة الرمزية، التي وضعت المسرحية في نطاق التفاهة وعدم الأهمية، غير أن هذه الصفات هي التي جعلت منها إحدى أفضل الكوميديات الممتعة والمشوقة التي كتبها الحكيم؛ على الرغم من تعمد الحكيم كتابتها من الكوميديات المصطنعة والتي تذكرنا بكوميديا عهد إعادة الملكية الإنجليزية (١٦٦٠- ١٦٨٥) في عهد الملك تشارلز الثاني، وربما الكوميديات التي تلت ذلك في مسرحيات أوسكار وايلد، وهو من أكثر الكتاب الذين أُعجب بهم الحكيم. وفي هذه المسرحية تتجلى عبقرية الحكيم الكوميدية في أفضل صورها ليس فقط في سرعة البديهة والحوار المتلألئ والمواقف الكوميدية الرائعة ولكن أيضًا – وهذا يُعد نادرًا في أعمال الحكيم – في إبداع الشخصيات الدافئة الفياضة بالحياة. ومرةً أخرى تقع الأحداث داخل عيادة طبيب يُدعى سامي وهو شاب طموح، وعندما يستعد للخروج في موعد مع خطيبته يفاجأ بصديقه نجيب وهو في حالة توتر شديدة ويلقي بنفسه على مقعد ويقول له إنه أُصيب برصاصة؛ يضطرب سامي ويساعده في خلع ملابسه بحثًا عن الرصاصة، ولكنه سرعان ما يدرك أن نجيب لم يكن جادًا عندما أشار إلى قلبه. والحقيقة أن نجيب قد وقع في الحب من أول نظرة وهو

في حالة يُرثى لها، ذلك لأن الشابة التي وصفها تبدو ثرية جدًا وقد حكم هو بذلك من خلال طراز سيارتها، وعندما نظرت إليه بعينها شطرت قلبه، حيث كانت تقف خارج مقهى جروبي تلعق الآيس كريم. الرصاصة التي اخترقت قلب نجيب هي سهم من سهام كيوبيد الحب، يشجع سامي نجيب على معرفة المزيد عن هذه الشابة الثرية، فربمّا تساعده أموالها في حل مشكلاته المالية المتعددة، ولكن نجيب يمتعض من الفكرة لأنه يعتبرها منتهى المادية. ثم يخرج سامي ويترك نجيب في العيادة ليلحق بميعاده مع خطيبته؛ ولكنه قبل أن يترك نجيب يستدين منه نجيب جنيهًا، وقبل أن يشعل نجيب سيجارة يدق باب العيادة وتدخل سيدة تدعى فيفي تسأل عن الدكتور، ولشدة دهشته يتبين له أنها هي نفسها صاحبة العيون القاتلة، التي قابلها قبل قليل ومن فرط اضطرابه تقع منه السيجارة عندما تسأله عن الدكتور، وتعقد الدهشة لسانه ويدعي أنه لا يعرفه، وتدريجيًا يستعيد رباطة جأشه، ثم يبدأ حوارًا نابضًا بالحيوية يداعبها فيه، تبرز فيه خبراته النسائية وجاذبيته في الغزل، ويكتشف أن السيدة الشابة لا تناسبه، حيث إنها سيدة عصرية جدًا ويصاب بخيبة الأمل عندما تخبره بأن قلبها مشغول بشخص آخر، وفي نفس الوقت يعود سامي باحثًا عن خطيبته في العيادة ظنًا منه أنها ربما ذهبت إلى العيادة، ويستغرب لماذا لم يذهب نجيب بحثًا عن الشابة الثرية، ثم يتابع الحديث ليقدم فيفي لنجيب على أنها خطيبته، وعندما يكتشف نجيب أن الشابة التي خطفت قلبه ما هي إلا خطيبة صديقه الحميم سامي، تتحول حالة خيبة الأمل لديه إلى يأس كبير، فمن الواضح أنه لن يستطيع أن يخبر سامي وبالتالي يرفض

عرض سامي مساعدته في العثور عليها، ويدعي أن اختلق قصة الوقوع في الحب كلها ويعيد إليه الجنيه ثم يختفي ويترك سامي الذي اقتنع بأن نجيب بلا شك يحب بجنون بينما تظهر فيفي دهشتها وتعاطفها معه.

في الفصل الثاني، ننتقل إلى شقة نجيب، وهي في الطابق سفل من شقة سامي، أثاثها بسيط ولكنه ينمُّ عن ذوق رفيع، ونتعرف أكثر على حالته المادية، ويتضح أنه غارق في ديون تقريبًا لكل الناس، الترزي، البقال، الحلاق، وحتى ثمن الأثاث غير مدفوع. ويبدو أنه بدد ميراثه وراتبه الحكومي لا يسد نصف مصروفاته الشهرية، ولكي يتجنب الدائنين قام بتصميم نظام إنذار يعمل عندما يدق جرس الباب فيُهرع إلى منضدة في وسط غرفة الجلوس لها شكل الصندوق ويطلق عليها "الغواصة"، ويقوم برفع الغطاء والاختباء بداخلها بعد إغلاق الغطاء ومن ثم يختبئ عن الزوار غير المرغوب فيهم، ويسمي الجرس جرس الخطر الذي يستخدمه الأعداء، لأن أصدقاءه وهم الحلفاء لا يستخدمون الجرس؛ لأنهم يعلمون أنه دائمًا يترك الباب مفتوحًا ليدخلوا. وتتصل صديقاته ليتفقن معه على الخروج، ولكنه لا يستطيع أن ينفق عليهن اليوم؛ لأنه ليست لديه نقود تكفي لدفع حساب التاكسي. وبينما هو مختبئ في منزله لا حول له ولا قوة، إذا بسامي ينادي عليه وفي ذلك مفارقة؛ لأنه جاء يطلب منه قرضًا عاجلاً يبلغ مائة جنيه حتى يشتري خاتم الخطوبة، ويدفع المهر الذي طلبه والد فيفي، ويبدو على سامي الاضطراب، لأنه يريد تعجيل عقد القران حتى لا يسبقه غيره ليطلب يد فيفي، ويشرح لنجيب كيف أنه لا يمكنه أن يفقد هذه الفرصة، لأن فيفي

سترث اثني عشر ألفًا من الجنيهات إلى جانب عقارات أخرى، يشعر نجيب بالاشمئزاز من فكرة جعل الزواج مجرد صفقة وأيضًا فكرة ادعـــاء ســـامي الثراء أمام خطيبته، ورغم ذلك يرفض نجيب مساعدة سامي كصديق حميم، وكذلك لأنه يحب فيفي ولا يريدها أن تصاب بخيبة أمل، فيعطي سامي خاتمًا رائعًا من الألماس ورثه عن أمه، وكان يرفض التصرف فيه لحل مـــشكلاته المالية، ولكنه أعطاه لسامي كي يرهنه ويجهز المبلغ المالي المطلـــوب مـــن أجل دفع تكاليف زواجه. ينتهي الفصل بزيارة غير متوقعة من فيفـــي التـــي حضرت لتلقي نظرة على شقة خطيبها؛ ولكنها تدق جرس شقة نجيب بالخطأ ظنًا منها أنها شقة سامي، وعندما تدخل وتسأل عن سامي تُفاجأ بنجيب يخرج من غواصته؛ تنجذب فيفي إلى نجيب لأنها تجده مسليًا وتـــشعر بـــأن ذلـــك خيانة، ويتعمد نجيب تضليل فيفي حيث يتصل بصديقاته في حضورها حتى يقنعها بأنه تغلب على نزوته العاطفية. تقع أحداث الفصل الثالث فـــي نفـــس الشقة، حيث يدخل سامي ليعلن الأنباء الرهيبة، وهي أن خاتم سامي قد ضاع إلى الأبد، لأن فيفي رأته وحسبته خاتم الخطوبة وانبهر أهلها، ورغم صدمة نجيب لفقدان الخاتم غير أن عزاءه الوحيد هو أن فيفي سعيدة. عندما يغـــادر سامي ويكتشف نجيب عن طريق حارس العقار أن اليوم هو ميعـــاد المـــزاد العلني لبيع أثاث شقته لسداد ديونه، ويتمنى نجيب أن يستمع للجرامافون ولو للمرة الأخيرة، فيقرر أن يستمع ويرقص على الأنغام عندئذ تدخل فيفي لتريه خاتم خطوبتها الرائع، ولكنها تندهش لتلقائية حركاته على أنغـــام الموســـيقى فتجلس لتشاهده، وأثناء جلوسها تظهر لها بكل وضوح حالته المادية المتعثرة

وحالة الأنيميا المادية المستعصية، وتقترح عليه أن علاجه الوحيد هو زواجه من امرأة ثرية تفهمه، تتقدم هي لخطبته صراحة، غير أنه يصيح [٣٠] قائلاً إنه لم يخلق للزواج، وفي نفس اللحظة يدق جرس الباب فيسرع ليختبئ في غواصته فيدخل المحضر والشرطة والشيالون لحمل الأثاث، وعندما يهمون بحمل "الغواصة" توقفهم فيفي ولا تجد من المال ما يكفي الدائنين فتعرض عليهم الخاتم الألماس، وعلى الفور يخرج نجيب من مخبئه مما يثير دهشة الحاضرين ويحاول إيقافها دون جدوى، يحتفظ بالأثاث ولكن فيفي لا تفهم سبب غضبه من ضياع الخاتم، ولأنه لا يستطيع إخبارها بالسبب الحقيقي فيقول لها إن الخاتم هو هدية سامي لها، وعندما تهاجم هي سامي لأنه ترك صديقه المقرب يفقد أثاثه دون أن يحاول مساعدته، يسارع نجيب في الدفاع عنه، تنبهر فيفي من شدة ولاء نجيب وحصافته وأصالته وعدم تصنُّعه، وتنجذب إليه لما يتصف به من مرح وتلقائية وحيوية وبساطة، وتقارن بينه وبين سامي ذلك الشخص المادي الذي يحسب لكل شيء حسابًا دقيقًا؛ تحسم المقارنة لصالح نجيب مرة أخرى فتحاول أن تخبره بحبها وتمنحه الفرصة ليتقدم لخطبتها، ولكن نجيب قرر ألا يخون صديقه تحت أي ظروف، وللأسف يقترح عليها أن تنسى ما صرحت به وتذهب لزيارة خطيبها في الطابق العلوي، وتنتهي المسرحية وهو يردد هذه الكلمات "من ذا الذي قال إنني أصلح للزواج" ويرقص بتلقائية على أنغامه المفضلة.

إن الإطار الرئيسي للحبكة لا يعطي المسرحية حقها، لأن تأثيرها الأساسي يكمن في الحوار العبقري الذي يضع فيه الكاتب كل الإمكانات

الفكاهية للعامية المصرية، وتنتج عن ذلك اللماحية والأشكال المتعددة للعب بالكلمات. وعندما نصف مسرحية "رصاصة في القلب" على أنها كوميديا مصطنعة، فلا يعني ذلك أننا لن نستمتع بها لقلة الحس الأخلاقي فيها، بل على العكس تمامًا، فعلى الرغم من حياة نجيب البوهيمية فلا يمكن أن نصفه بالوغد، وذلك لأن ضميره الحي قد منعه من سرقة خطيبة صديقه رغم الإغراءات التي تعرض لها، ولقد صدم من السلوك المادي لصديقه سامي وكذلك والديْ فيفي، لأن وجهة نظره في الزواج مثالية تضع الحب كإحدى أهم قيم الزواج، وفي هذا السياق فإن وجهة نظره أكثر أخلاقية من أغلب الناس العقلانيين المحيطين به والذين يديرون شئونهم المالية بسهولة ويسر ولا يتعرضون لصعوبات كثيرة مثله. وفي الحقيقة، فإن إسراف نجيب وإهماله في حياته لا يعبران عن حياة منفلتة بلا مبادئ وإنما يعبران عن سخاء روحي كبير؛ لأنه لم ينفق ماله على نفسه فقط.

المسرحية تصور احتقار المال والقيم المادية(٣١)؛ حيث تظهر تضحيات نجيب بوضوح في تصرفه الكريم غير المسبوق عندما يمنح صديقه خاتم الألماس الذي ورثه عن والدته، والذي يمثل قيمة عاطفية بالنسبة له، فهو لم يرض بأن يرهنه لحل مشكلاته المالية. إن في مجمل أعماق توفيق الحكيم الدرامية لا يضاهي دفء شخصية نجيب أحد، وربما يكون تطورًا لشخصية سبق قدمها الحكيم في المرأة الجديدة، وهي شخصية سليمان، ذلك الساكن الوسيم الذي يتأخر في دفع الإيجار لعدة شهور. وفي الحقيقة، نجد أن النسخة الأولى للمرأة الجديدة التي نشرها علي الراعي في كتابه عن الحكيم، تناولت

شخصية سليمان الذي كان يدعى "نجيب". كما نجد أن بعض اللكنـــات التـــي يستخدمها نجيب في "رصاصة في القلب" كانت تكرارًا لبعض اللكنات التـــي استخدمها نظيره في "المرأة الجديدة"، وفي ذلك دليل على أن أســـاس رســـم شخصية البطل في "رصاصة في القلب" يبدأ في مسرحية "المرأة الجديدة"(٣٢).
لكن من الواضح أن شخصية نجيب في رصاصة في القلب أصبحت أكثر من شخصية نجيب في المرأة الجديدة، وذلك لأنها تظهر أكثر حيوية وألمعية كما أنها أكثر إقناعًا وإحكامًا فى التصوير، يضاف إلى ذلك صفات تجعله أكثـــر من مجرد مظهر خارجي كوميدي فهو نوع من الشخصيات الـــذي يظهـــر الرثاء المكبوت لديه على السطح من وقت لآخر؛ خاصة تجاه المـــرأة التـــي أحبها وهو يعاني من أجل إخفاء مشاعره عن صديقه، يُعدُّ نجيب بلا شك أحد أفضل الشخصيات التي أبدعها توفيق الحكيم والتي لا تنسى، وربما لو كانت الشخصيات الأخرى مجرد أنماط لفقدت شخصية نجيب تألقها، فنجد أن فيفي ليست بالمرأة السلبية التي يعشقها، وحتى سامي الذي يعتبـــر أقلهـــم إثـــارة للاهتمام نجده يحظى بصفات مميزة، كليهما لديه من الحيوية والتميـــز مـــا يجعلاه يرى العالم بصورة عقلانية. وعلى الرغم مـــن المـــنهج الكوميـــدي البسيط فإن "رصاصة في القلب" لا تخلو من الجدية، فهـــي تهـــاجم المـــنهج المادي في الزواج الذي كان منتشرًا في المجتمع المصري المعاصر آنذاك.

. ينسع مجال دراما الحكيم ليجعلنا نرى مسرحيتين كتبهما بالعامية، وتقع أحداثهما في الريف، هما: "حياة تحطمت" و"الزمار"، في حياة تحطمت وهي مسرحية شاملة من أربعة فصول تقع أحداث المشهد الافتتاحي فـــي عيـــادة

طبيب، ولكنها ليست عيادة خاصة مثل المسرحيات السابقة، بل في وحدة صحية ريفية تلمح إلى الفقر والفساد ولا تناقشه، لأن ذلك ليس هو الموضوع الأساسي للمسرحية. فالمسرحية تُعنى بالانحلال الأخلاقي والقيمي: فنجد شاهين أحد أصدقاء الدكتور صبحي يتحطم تمامًا بسبب زوجته زيزا التي أنفق عليها كل ثروته، وأهدرت كل ميراثه على شراء مجوهرات وعطور غالية الثمن ثم تركته بعد ذلك لتتزوج من عيسوي، أحد الملاك الأثرياء. تتحطم ثقة شاهين بنفسه لدرجة جعلته يعتقد أن عيسوي الرجل الذي تزوجته زيزا يعتبر أفضل لابنه إسماعيل لمجرد أنه أغنى منه، ولأن ابنه يفضله عليه، يوكله الدكتور صبحي كمحامٍ في قضية حريق شهير، غير أن شاهين لا يتمالك نفسه ولا يثير إلا سخرية القضاة في المحكمة بسبب سلوكه السخيف، وينذر صاحب الدعوى المحكمة بأن شاهين لا يمثله كمحامٍ لقضية، وتتأثر صحة شاهين كثيرًا نتيجة لفشله كمحامٍ.

وتعتقد مالكة العقار الذي يقطنه أنه مات، فتبعث برقية إلى الدكتور صبحي الذي يحضر مع زوجة شاهين السابقة زيزا وعيسوي ليُفاجأوا وقت الجنازة بأنه ما زال على قيد الحياة، يشعر شاهين بالإذلال التام خاصة عندما يكتشفون ظروف معيشته المُزْرية، ويقرر شاهين إنهاء حياته فيطلق على نفسه الرصاص من مسدس كان قد استعاره من عيسوي وفشل في إرجاعه.

تنجح المسرحية في تقديم سلسلة من المشاهد الجذابة للحياة في ريف مصر مثل الفجوة الهائلة التى تفصل بين حياة الأغنياء والفقراء، كما تصور كذلك فساد رجال السلطة والنفاق الزائف لرجال الدين الذين يقرضون المال

سرًا ثم يطالبون بفوائد باهظة للقرض، وفوق ذلك كله تصور المسرحية الملل والفراغ التامين لحياة القرية، مما يدفع كبار الموظفين لقضاء أمسيات في لعب القِمار والشراب ولقتل الملل، وتلمح أيضا إلى حياة نساء القرية وانعدام الثقة بين الأزواج والزوجات التي تنعكس على سلوكيات الزوجات وحيلهن مثل السرقة من أزواجهن لشراء أغراض مادية، يتم الكشف عن كل النفاق بصورة ساخرة وبلا رحمة عندما ينتقل المشهد الدرامي إلى مسكن شاهين في طنطا. ورغم ذلك فإن البناء الدرامي للمسرحية غير متماسك؛ وذلك لافتقادها إلى الضغط الدرامي مثل رصاصة في القلب. فعلى سبيل المثال، نجد أن كثيرًا من الحوار بين زيزا وزوجة الطبيب صبحي غير ذي صلة بالموضوع والكاتب يعرف ذلك؛ حيث يقول إنه يمكن حذفه في حالة عرض المسرحية على المسرح[٣٣]. على الرغم من التعاطف الذي رُسمت به شخصية شاهين فإننا نشعر بالارتياح أكثر من التأثر عند موته، نشعر بالتأثر فقط عندما نقابل الشخصية المحطمة التي تم إذلالها وإضعافها في صورة فظة تثير الخجل أكثر من الفكاهة، وحياة المجد البائد تم ذكرها فقط في اختصار شديد ونتيجة لذلك لا تثير أي شعور مأسوي؛ لأننا لم نشهد واقعة الانتقال من الرخاء إلى الشدة رغم الاستخدام المحكم للمفارقة المأسوية[٣٤].

تعتبر مسرحية الزمار – بطرق متعددة – تكملة "حياة تحطمت"؛ ذلك لأن بعض الشخصيات في المسرحية السابقة تظهر. وتبدأ مسرحية "الزمار" بنفس المشهد الافتتاحي، تحديدًا في مستوصف الوحدة الصحية الريفية، ورغم

التهكم الشديد الذي يكشف الظروف المروعة للفلاحين، فإن الجو العام للزمار يُعتبر أقل كآبة فهي لا تنتهي بموت إحدى الشخصيات.

استُبعدت المسرحية من قِبل أحد الباحثين الذي ادعى أنها عديمة الفائدة[٣٤]؛ ولكن هذا الرأي يعتبر خطأً فادحًا في الحكم على مثل هذا العمل، فعلى الرغم من النبرة الواضحة للهزل فإنها كمسرحية تمتلك العديد من المقومات التي يمكن الثناء عليها، فالحبكة البسيطة: تحكي عن ممرض يترك عمله في المستوصف لأنه مصاب بهوس العمل ضمن فرقة موسيقية لسومة المطربة المعروفة والتي يعتبرها معبودته، وخلفية هذا الحدث البسيط هي التي ساعدت في رسم الشخصية الرئيسية من خلاله بشكل رائع نابض بالحساسية والإنسانية؛ مما يعطي العمل قوة تأثير كبيرة، تقع الأحداث في الوحدة الصحية الريفية ونجد أن هناك غرفة للكشف تتكون من أثاث بسيط عبارة عن مكتب به خرائط محلية على الحائط وحصيرة على الأرض وبعض المقاعد الرخيصة مرصوصة، ويفتح المشهد على غرفة أخرى مكتظة بالمرضى، حيث يجلس بعضهم على الأرائك الخشبية، ولكن لكثرة عددهم يكادون يدخلون في غرفة الكشف عندما يفتح الباب، ورغم أن موعد حضور الطبيب في الصباح قد أزف، فلم يصل الطبيب بعد ونجد سالم نائمًا على مكتب، وسرعان ما نعرف أن كُلاً من سالم والطبيب قد أمضيا السهرة يتمتعان كل حسب طريقته. يتكون الحشد من الرجال والنساء والأطفال وكل الفلاحين الذي حضروا منذ الصباح الباكر ينتظرون بقلق حضور الطبيب للكشف، ثم ليستأنفوا أعمالهم بعد ذلك، نسمع بكاء طفل مريض في حِجْر

والدته ثم يرتفع صوت بكائه حتى إنه يقلق نوم وشخير سالم داخل غرفة الكشف، فيستيقظ ويأمر والدة الطفل أن تسكته وإلا سوف يكسر رقبة الطفل، ويحاول أن يعوض نومه فيصرخ في الناس ويهددهم بالاعتداء عليهم، لأنهم يزعجونه عندما يسألونه من وقت لآخر "متى سيأتي دورهم في الكشف عليهم"؟ تتوسل إليه إحدى الأمهات ليقوم بالتغيير على جرح طفلها الذي يكاد يفقد وعيه من شدة الألم.

يتوسل إليه أحد الفلاحين لكي يعطيه شهادة وفاة لعمه الذي مات منذ وقت طويل ليقوم بدفنه، لا يتأثر سالم بتوسلاتهم ولكنه ينتبه عندما يسمع صوت غناء بين الناس في الخارج، مما يشير إلى أن هناك حفل زفاف في المستقبل القريب، وبالتالي سوف تكون هناك إمكانية توظيفه كعازف للمزمار، يرسل أحد المرضى ليستعلم من الناس في الخارج عما إذا كانوا على استعداد لقبول خدماته ولكن الحظ لم يحالفه، وبدلاً من مراعاة المرضى يجبرهم سالم على الاستماع إلى عزفه على المزمار. وسرعان ما يحضر كاتب الوحدة الصحية ويعبر عن استيائه لسوء استخدام غرفة الكشف ويتشاجر مع سالم، لكن عندما يهدده الأخير ينتهي الخلاف ويعلن الأنباء المشوقة وهي وجود المطربة العظيمة سومة في القرية، ذلك لأن سيارتها تعطلت في الليلة الماضية، فاستضافها عيسوي صاحب الأملاك في سرايته، حيث أحيا حفلاً خاصًا استمر طوال الليل وقد حضره هو والطبيب وبعض النخبة من القرية، يُصاب سالم بحالة من الذهول والاضطراب لأن الفرصة لم تسْنح له ليراها ويستمع إليها رغم قربها الشديد، ويغضب سالم أيضًا من

خادمة الطبيب التي أرسلتها زوجة الطبيب لكي تتفق معه علـــى أن يـــسلي ضيوفها والتي عاملته بوقاحة عندما رفض عرضها.

يقرر سالم أن يطاردها ليعاقبها ويسأل المرضى مساعدته، لكـــن فـــي غمرة الضحب يحضر الطبيب الذي يصدم لمنظر العيادة، ويـــأمر ســـالم أن ينظف المكان من هؤلاء الحيوانات ويحبسهم في المخزن، لأنه ينتظر زيارة مهمة (سومة وأصدقائها)؛ وبالتالي فهو يريد المكان نظيفًا ومرتبًا وخاليًا من الفلاحين الأقذار. تحضر سومة مع أصدقائها ومضيفها لشرب القهوة، وبعـــد وقوع بعض الأحداث المسلية والمخجلة في نفس الوقت، يبدأ سالم في العزف على المزمار بعد أن يتوسل إليها كي تسمعه ويسألها العمل لـــديها، ليكـــون بالقرب من معبودته التي يعتقد أنها مخلوقة من نور خالص! ثم يقدم استقالته من عمله، ولأنه لا يستطيع أن يذهب معها بزيِّ العمل يقرر أن يسرق سترة الكاتب وطربوشه حتى يظهر بشكل محترم. تنتهي المسرحية بوقوف الكاتب وحيدًا (لأن الجميع رحلوا) سومة وأصدقاءها ذهبوا للقاهرة ولحق بهم الناس لتوديعها، يسأل أين ذهبت سترته وطربوشه؟

تتناول المسرحية في أقل من ربع عدد صـــفحاتها، أي فـــي ثمـــاني صفحات تقريبًا رسم الصور الخلابة لحياة المصريين في القرى باقتدار وفي اقتصاد محكم، فنجد صور الفلاحين بدفئهم الإنساني وبشعور المحبة والعداء، كما تصور المسرحية وجوههم ووجوه أطفالهم حيث القاذورات والقمل، ويتم تصوير سرقة الدجاج أو إحراق أملاك الجيران أو انتظارهم مواسم الحصاد سواء حصاد القطن أو الفول أو الذرة، حيث يستطيع الفلاحون أن يوفروا في

موسم الحصاد نفقات طهور أولادهم أو زواج بناتهم أو اتخاذ زوجة ثانيـــة. نتعرف كذلك على طريقة احتفالات الزواج لدى الغجر، موكب العروس أثناء النهار (وهو عبارة عن صندوق أحمر فاقع اللون يُحمل على ظهر جمل مع أقماع السكر التي تزين اللجام، وكذلك أوانٍ نحاسية وأطباق)، في الليل تطلق الأعيرة النارية في الهواء والتصفيق الحاد والتهام الخبز المحلي قبل ذهابهم للنوم، كذلك انتشار الفساد، حيث يقوم الفلاحون برشوة الممرض لكي يسمح لهم بالكشف فيعطوه عليه سجائر، وكذلك يفعلون مع موظف الصحة (مفتشي الصحة) الذي يحصل على حصة كبيرة من الدقيق مـــن أصـــحاب محـــال الخمور والتوابل والبقالة، وفي المساء يلعب القمار مع صغار الموظفين فـــي السكك الحديدية داخل أقسام الشرطة. وتقام حفلات داخل المخازن الأســـمدة حيث يتم إشعال مصابيح زيت البرافين مما يعرض المخازن للحرائق، وعلى الرغم من الشعور الصادم بعدم المسئولية الذي نجده في شخـــصية الزمـــار، غير أنه يثير تعاطفنا، ويرجع ذلك إلى التـــصوير المـــرح للشخـــصية، إن لماحيته وحسه الفكاهي المصاحب لحركاته السريعة يساعدان علـــى تهدئـــة إحساسنا بالغضب تجاه إهماله الضار بواجبه، وعلى الـــرغم مـــن وظيفتـــه المتواضعة نجد أنه يغار على كرامته ويرفض الإهانة من رؤسائه خاصة في حضور مطربته التي يعشقها.

وربما أنه يتمتع بدهاء فطري عملي فإنه مؤهل لكشف النفاق والكذب من قِبل الطبيب، وكذلك التصرف غير اللائق لكاتب الصحة، وفي الغالـــب نجد أن ابتهاجه قد ساعده على التحكم المترقب للعالم غير الأخلاقي، ونكـــاد

نغفر له استيلاءه على سترة كاتب الصحة وطربوشه في نهاية المسرحية. وفوق كل شيء، فإن ولعه بالموسيقى وحياته البوهيمية التي تشبه حياة الفنانين تجعلانه يندفع في قراره بترك الوظيفة أو الهرب وراء غجرية. إن مثاليته وعشقه للمطربة العظيمة يساعدان كثيرًا على التعاطف مع شخصيته، وعندما يتعلق الأمر بالموسيقى فنجده يتصرف وكأنه ليس لديه شيء آخر أكثر أهمية. وتجدر الإشارة مرة أخرى بأن المسرحية دراسة للمزاج الفني وإن يكن بصورة محدودة، ورغم أن عنوان المسرحية هو الزمار غير أن جذوره العميقة تمتد إلى القرية المصرية وهي عالم لم يقم الحكيم بتلميعه ولكنه وصفه بصراحة وبنفس الشعور والغضب؛ تمامًا مثل روايته العظيمة يوميات نائب في الأرياف. تتباين صورة كاتب الصحة في وحدته في المشهد الأخير مع المشهد الافتتاحي المزدحم بالأشخاص مثل الفلاحين والمرضى في العيادة الذين يتم حبسهم في المخزن قبل زيارة النخبة من أهل المدينة، وتبرز فكرة الكاتب بوضوح عندما يتناسى عن عمد كل الأشخاص.

مسرح الأفكار (المسرح الذهني)

من سوء الحظ أنه لم يتم نشر أو إنتاج أيٍّ من المسرحيات الخمس التي تمت مناقشتها في الفقرة السابقة، وذلك قبل ظهور مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٣م.

وذلك لوجود خلط في فهم مسرح الحكيم، ولكن سرعان ما أثبتت مسرحية أهل الكهف نجاحًا أدبيًا، كُتبت عنها دراسات نقدية مهمة، وتحمس

لها كاتب مثل حسن محمود الذي ينتمي إلى مدرسة النقد الحداثي، كما كتب كبار المفكرين أمثال الشيخ مصطفى عبد الرازق والمازني والعقاد[٣٦]، واختُتمت بمديح طه حسين[٣٧] الذي صرح فيه بأن ظهور مثل هذه المسرحية: "يعتبر حدثًا مهمًا ليس فقط بالنسبة للأدب العربي الحديث ولكن بالنسبة للأدب العربي ككل. لأنها حدث مهمّ يشكل حقبة، ولا أتردد في أن أصرح أنها أول عمل في الحقل الأدبي يمكن أن نطلق عليه "أدب مسرحي" ويمكن أن نصفه بأنه رفع من شأن الأدب العربي ليجعل مقارنته بالأدب الأوربي القديم والحديث ممكنة".

استطاعت مسرحية أهل الكهف أكثر من أي مسرحية أخرى، أن تجعل من الأدب العربي شكلاً لائقًا للأدب. وليس بمستغرب أنه عندما قامت الحكومة بتمويل كبير للفرقة القومية بهدف دعم المسرح الجاد، وكانت تحت إدارة الشاعر خليل مطران، اختيرت مسرحية أهل الكهف لافتتاح موسم العرض المسرحي، وذلك بسبب تقديم المسرح التجاري لوجبات من العروض الهزلية والميلودرامات للجمهور، وعلى مدى وقت طويل فشل معظم جمهور مسرحية أهل الكهف في تقبلها عندما عرضت لأول مرة في دار الأوبرا، تمامًا مثلما فشل في إعطاء رد فعل متحمس أو إيجابي تجاه معظم الأعمال الجادة التي قدمها المسرح القومي بعد ذلك، مثل ترجمة خليل مطران لمسرحية وليم شكسبير تاجر البندقية، وترجمة طه حسين لمسرحية سوفوكليس أنتيجون، وكذلك ترجمة إبراهيم رمزي للملك لير، وبعد سنوات عديدة تحسر الحكيم لعدم وجود مسرح تجريبي صغير ليعرض مسرحيته

على جمهور من النخبة بدلاً من عرضها على قطاع عريض من الناس الذين غالبهم النعاس أثناء عرض مسرحيته [٣٨]، كان نتيجة فشل المسرحية على المسرح تأثيرًا مزدوجًا، أولاً: باستثناء "سر المنتحرة" التي عُرضت على المسرح القومي عام ١٩٣٧م، فإنه لم يتم عرض أيٍّ من مسرحياته الكاملة لمدة عشرين عامًا مما يعد خسارة فادحة لعملية تطوير المسرح المصري[٣٩]. ثانيًا: ولدت أسطورة عدم ملاءمة مسرحيات الحكيم للعرض على المسرح، وأطلق على مسرحه مسرح الذهن، ولا بد من الاعتراف بأن الحكيم أسهم في الترويج لتلك الأسطورة جزئيًا كرد فعل طبيعي لخيبة الأمل التي أصابته؛ على الرغم من تصريحه لألفريد فرج في وقت لاحق في حياته المهنية عندما عرضت أعمال مسرحية عديدة له، بأنه لا يوجد كاتب مسرحي يكتب مسرحية للقراءة، وأنه لو تم إنتاج أي من مسرحياته التي ناقشناها، التي كتبها عقب عودته من فرنسا لما تطورت أسطورة مسرح الذهن.

تتكون مسرحية "أهل الكهف" من أربعة فصول واعتمدت على القصة القرآنية للمعجزة المسيحية التي حدثت للسبعة النيام من أمسوس، وتحكي عن لجوء شباب مسيحيين إلى الكهف هربًا من اضطهاد الإمبراطور الوثني دسيوس، وتحدث معجزة نومهم لمدة ثلاثة قرون من الزمان، ويتم استيقاظهم في فترة حكم الإمبراطور ثيوديسيوس الثاني. يغير الحكيم إلى ثلاث شخصيات وكلب: وزير الإمبراطور مرنوش متزوجًا سرًا وله ولد من سيدة مسيحية كانت سببًا في اعتناقه المسيحية، وميشلينا شاب يحب ابنة الملك

وتدعى بريسكا، التي تأثرت به، واعتنقت المسيحية هي الأخرى، ويمليخا الذي ساعدهما في إيجاد كهف وكان مصطحبًا كلبه قطمير.

يبدأ الفصل الأول بإظلام داخل الكهف، ثم يبدأ النيام في الاستيقاظ وهم يتأوهون بسبب طول مدة سُباتهم العميق، وبسبب الظلام لا نرى سوى أشكالهم الدكناء، مما يخلق جوًا لعالم شعري لا دنيوي يغيب في المطلق الذي يحدد الحقيقة، ولعل عدم تعرف الرجلين إلى الراعيْ قد أتاح الفرصة للكاتب في إيجاد أعذار مقبولة لدى المشاهد للتعرف على الحقائق المتعلقة بالشخصيات الرئيسية.

يعتبر الفصل الأول تحفة فنية من حيث البناء الدرامي حيث تستيقظ الشخصيات واحدة تلو الأخرى يتأوهون ويشتكون من أوجاع عظامهم، ويلوم مرنوش على ميشلينا لأنه السبب في سوء حظهم نتيجة للتصرف الأحمق الذي جعل الملك يكتشف سر ديانتهم، وعندما تُجرح مشاعر ميشلينا بسبب اتهام صديقه يعرض أن يذهب ليسلم نفسه للملك لينقذ حياة مرنوش؛ ولكنه يتوقف عن لومه فورًا حتى لا يتسبب له في الأذى.. يأخذ "يمليخا" بعض القطع الفضية ويذهب ليشتري الطعام لهم، ولكنه سرعان ما يرجع ليحكي لهم حكاية غريبة، فقد وجد صيادًا يمتطي صهوة جواد، وعندما اكتشف أنها ضُربت في عهد الملك (دسيوس) وسأله بمزيج من الفضول والخوف عما إذا كان لديه المزيد من ذلك الكنز القديم، يجذب "يمليخا" العملات من الرجل وهو مقتنع أنه مجنون، ولكن يبدأ "ميشلينا" يتساءل في دهشة عن المدة التي أمضوها في الكهف، ويحكي قصة كان قد سمعها من جدته عن راعٍ صالح

اختبأ داخل كهف بسبب عاصفة ممطرة، ولكن حدثت معجزة فنام لمدة شهر داخل الكهف؛ غير أن مرنوش يرفض قصته ويصفها بأنها حدوتة الزوجات العجائز، مما يجعل معجزة نومهم لمدة ثلاثمائة عام مفارقة أكثـر إدهاشًـا. وبينما تتجادل الشخصيات فيما بينها يستمعون إلى ضجيج خارج الكهف، فقد حضر الصياد ومعه حشد من الناس ونادوا من خارج الكهف على "صـاحب الكنز" ليخرج، وعندما لم يجدوا أي رد أحضروا المشاعل واقتحموا الكهف ليصابوا بحالة من الذعر عندما رأوا منظر الرجال الثلاثة ثم لاذوا بـالفرار وهم يصرخون: أشباح أموات، أشباح وتركوا مشاعلهم. ينتهي الفصل الأول وقد رأى الرجال الثلاثة أنفسهم في ضوء المشاعل فتجمدوا كالتماثيل وتملكهم الحزن والدهشة مما رأوا وسمعوا، وبداية من الفـصل الأول فقـط تبـرز الشخصيات الثلاث باختلافهم الواضح عن بعضهم بعضًا، يجـسد "يمليخـا الراعي" القناعة الدينية الراسخة بلا أدني شك، ولأنه مسيحي المولد يـدخل بعد ذلك في تجربة صوفية الأبعاد ترسخ وتعمق من إيمانه وتجعـل رؤيتـه واضحة وبصيرته نافذة في الأشياء، أما "مرنوش" فهو إنسان عملي متـشكك يفتقر إلى العمق والحساسية، ولكنه واقعي مخلص يكرس حياته لزوجته وابنه مما يجعل لحياته قيمة وهدفًا، وأما "ميشلينا" فهو نموذج العاشـق الحـساس والمندفع ذلك لأنه عرض حياته وحياة أصدقائه للخطر من أجل حبه للأميرة، وهو على استعداد لفعل ذلك مجددًا فنجده ينبهر بتجربة يمليخـا الـصوفية، وهو عكس مرنوش الذي لم يستطع استيعاب التجربـة الـصوفية فرفـضها واعتبرها هراء، ويعتقد ميشلينا أنهما الاثنين مختلفان عن "يمليخا الذي يعمر

حب الله قلبه وفكره أولاً وفوق كل شيء، يمثل الفصل الثاني تباينًا للفصل الأول حيث تقع أحداثه وسط عظمة بهو الأعمدة في قصر الملك، ونجد الأميرة بريسكا ابنة الملك ديدسيوس والتي تشبه تمامًا في مصادفة غريبة ابنة الملك ديدسيوس، ولها نفس الاسم، تبحث عن معلمها (الطاعن في السن) جاليوس الذي يدخل إلى المسرح وهو يلتقط أنفاسه، منبهرًا بما سمعه عن أنباء الكنز الذي يرجع إلى عهد الملك ديدسيوس داخل كهف في وادي الرقيم. تروي بريسكا حُلمًا حيث تجد نفسها تدفن حية، وتطلب من ماكيوس تفسير الحلم ويتساءل جاليوس عما إذا كانت هناك صلة بين حلمها وبين الكنز، ويذكّرها بأن "ديدسيوس" كان والد الأميرة القديسة، والتي سُميت هي باسمها والتي تنبأ العرافون بأنها تشبهها في الشكل وفي قوة الإيمان. تجد بريسكا نفسها مهتمة بالأميرة القديمة بصورة غريبة، وتتمنى أن تعرف الحقيقة؛ ولكنها غير مستعدة لقبول قصة رفضها لكل من تقدم يطلبها للزواج، لأنها قطعت على نفسها عهدًا بأن تنتظر عودة المسيح، وتشكك في أنها كانت مجرد قديسة فلا بد أنها كانت امرأة لها قلب. يدخل الملك ويعلن أنباء عن الرجل ذي الثياب الغريبة، والكلب الذي اكتُشف داخل الكهف والعملات الفضية التي ترجع إلى عهد الملك "ديدسيوس" ويستنتج جاليوس أنهم لا بد وأن يكونوا المسيحيين الذين فروا من اضطهاد "ديدسيوس"، ويهنئ الملك بأنهم منحة إلهية على تقواه، والدليل أنهم ظهروا في عهده، وأكد له بأن عودة الناس بعد مئات السنين بعد اختفائهم قد حدثت من قبل في اليابان، حيث تم تسجيل عودة شاب، يبيع السمك بعد اختفائه لمدة أربعمائة عام، ومن الممكن

أن كل جنس بشري له قصة مشابهة للبعث بعد الموت. يأمر الملك بإحضار أهل الكهف إلى البلاط على اعتبار أنهم قديسون وتتم معاملتهم بالتقدير الذي يستحقونه، تضطرب بريسكا وتطلب من جاليوس أن يبقى بجوارها، وعندما يحضرون إلى القصر يتصرف كل رجل بطريقة مختلفة طبقًا لشخصيته، يعلق ميشلينا باندهاش، ذلك لأن شيئًا لم يتغير، فصالة الأعمدة تبدو كما هي ويوافقه مرنوش على ذلك، من ناحية أخرى يرثي يميليخا بصوت منتحب أن كل شيء تغير، وعندما ينظر ميشلينا إلى بريسكا يتذكر حبيبته، ولا يملك نفسه وهو ينادي باسمها مما يزعج بريسكا فتنسل خارجة مصطحبة معلمها لحمايتها. يستجمع الملك شجاعته ليلقي كلمة ترحيب بعودة القديسين بعد طول انتظار؛ مما يجعل مرنوش الذي لا يفهم الأمر يعتقد أن الملك مجنون؛ غير أنه يشكر الله على نعمة إحلال الملك الطاغية "ديدسيوس" بالملك التقي المسيحي بين ليلة وضحاها، ويتوسل إلى الملك أن يسمح له بزيارة زوجته وابنه اللذين انتظراه لمدة أسبوع أو أكثر، يطلب يميليخا أن يذهب ليتفقد قطيع أغنامه، ويهم مرنوش ويميليخا بالرحيل تاركيْن وراءهما ميشلينا الذي يطلب من الملك السماح له بالذهاب إلى غرف القصر من أجل الاغتسال واستبدال ملابسه وحلاقة شعره وذقه ويختفي هو أيضًا، مما يثير دهشة الملك الذي يطلب جاليوس، وعندما يحضر جاليوس ويسأل عن القديسين يقول له الملك إنه يعتقد أنهم مجرد أناس مجانين. يرجع مرنوش ويطلب نقودًا "سارية" ليشتري هدية لابنه، ينادي الملك في ذهول على جالياس ليساعده.

الملك: **(يشير إلى مرنوش)** إنك تستطيع أن تفهم ما يقول القديس.

جالياس: **(يلتفت إلى مرنوش وينحني في خشوع وخضوع)**: يا من تظله هالة النور لقد ظهرت على الرحب بعد طول انتظار، قضيناه في قلق وترقب عودتكم، لا نقنط ولا نمل، ولقد ربط الله على قلوبنا بالإيمان.

(يتفرس مرنوش في ملامح جالياس مرتابًا بعقله) ولكن جالياس يستطرد قائلاً: غير أن الرائع في هذا أن يكون ظهوركم في عصرنا نحن، كأنما قد خصصتم مليكنا السعيد دون من سبقوه وآثرتم شعبه الكريم بشرف مرآكم العظيم.

مرنوش: **(محدثًا نفسه)** أقسم بالمسيح أن هذا الرجل معتوه!

الملك: **(هامسًا لجالياس)** لقد عبّرت له من قبل عن ترحيبنا، سله عما يريد الآن.

جالياس: يريد، وهل يريد إلا العزلة والخلو إلى الله يا مولاي فلأفعلن به ما فعلت بأصحابه، أسير به إلى منزل الضيوف وأوصي به الخدم والعبيد أن يعنوا بقضاء حاجاته ويأتمروا بأوامره المقدسة، **(لمرنوش)** هلُمّ، يا صفي الله!

جالياس: إلى صومعتك الشريفة **(يهم أن يأخذه بيده)**.

مرنوش: **(يدفعه عنه، ويلتفت إلى الملك)** مولاي، أو تترك عليّ هذا المجنون؟ الملك وجالياس يتبادلان النظرات ويدنو أحدهما من الآخر.
مولاي: إني أنتظر أمرك لأذهب إلى بيتي.

الملك (**هامسًا**): أسمعت يا جالياس. أسمعت!

جالياس: (**يتقدم مشجعًا إلى مرنوش**) أيها القديس إنّا نعرف أين بيتك. لكن نسألك ضارعين ألا تفارقنا إليه الساعة.

مرنوش: (**مندهشًا**) تعرف أين بيتي؟

جالياس: (**يلتفت بزهو إلى الملك وكأنما استطاع أن يتواصل أخيرًا مع القديس**) نعم، وهل يجهل مثلي مكانه.

مرنوش: (**متعصبًا**) عجبًا، وكيف استطعت أنت أن تعرف مكانه ولم أبُحْ قط بسر بيتي لغير الأصدقاء المقربين؟

جالياس: أولست من المقربين إليك يا حبيب الله وأنا الذي ابيضّ شعره في ذكركم.

مرنوش: أنت أيها الرجل، إني لم أرك إلا اليوم.

جالياس: نعم، هذا شرف عظيم كنت أحلم به يومًا وأنا أذكركم وأطلب القربي من سر بيتكم.

مرنوش: سر بيتي؟ أخبرني كيف عرفت هذا السر، أريد أن أعرف من أخبرك بسر بيتي؟

جالياس: (**بصوت عميق حار**) الإيمان.

مرنوش: اسمع أيها الشيخ، سواء أكان الإيمان كما تقول أم غيره، أريد أن أعرف منك الآن أين بيتي؟ في أي موضع؟ إن كنت صادقًا، في أي، ناحية في أي جهة؟

جالياس: **(في صوت عميق)** في السماء.

مرنوش: **(ناظرًا إلى الملك وكأنما يخاطب نفسه)** ألم أقسم بأن هـذا الـشيخ مصاب في عقله.

الملك: **(هامسًا)** ابق أنت هنا يا جالياس **(يتحرك الملك)**.

جالياس: **(هامسًا)** أتذهب يا مولاي وتتركني.

يهم الملك بالذهاب وإذا بصوت مختنق يدنو، ويدنو يميليخا فجأة فيرد الملك إلى جوار جالياس.

يميليخا: **(داخلاً في حالة مضطربة)** مرنوش ! أين أنتما **(يقع على ركبتيـه بجوار مرنوش)**.

مرنوش: ماذا دهاك؟

يميليخا: **(يشير إلى الملك وجالياس)** ويلاه ! أكنت تخاطب هذه المخلوقات.

(الملك وجالياس يتبادلان النظرات ويرتدان حتى يبلغا أقرب باب)

مرنوش: أجُننت يا يميليخا؟ (يشير له إلى الملك جالياس) هذا الملك وهـذا الشيخ المعتوه.

(عندئذ يخرج الملك وجالياس في رفق من الباب ويتركان القديسين) [٤٠].

الواضح من الفقرة السابقة أنه على الرغم من جدية الموضوع الـذي يتناوله الحكيم فإنه لم يخْلُ من الفكاهة، وذلك فـي رؤيـة الفـوارق بـين

الشخصيات كبشر أو كمخلوقات أرضية تتصف بالضعف الإنساني والحاجات العملية، وبين دور القديسين المفروض عليهم من قِبل العالم الذي بعثوا فيه، كل ذلك يعطي الحكيم المجال الأوسع ليرتقي بالفكاهة المتضمنة في حوار الشخصيات مع بعضها حيث تتعارض تمامًا أغراضهم.

حينما يكتشف يمليخا الحقيقة المُرّة بأنهم لبثوا في الكهف أكثر من ثلاثمائة عام، وبأن عالمهم قد اختفي، وعبثًا يحاول أن يجعل الآخرين يصدقونه أو يقنعهم بالعودة إلى الكهف ليستأنفوا نومهم أو ليموتوا: ميشلينا بعد أن حلق وبدل ملابسه يبدو كشاب لا يهمه كم لبثوا في الكهف طالما يعتقد أن حبيبته بريسكا موجودة، مرنوش أيضًا قرر أن يغير مظهره قبل أن يبحث عن زوجته.

ذهب يمليخا إلى الكهف غير مكترث بعد أن ألقى كلمة مؤثرة شرح فيها للآخرين شعوره بالعزلة الفظيعة، وهو يمشي في شوارع طرسوس؛ حيث جعله الناس يشعر بعبء الثلاثمائة عام التي تفصل بين عالمه وعالمهم، وذلك بسكوتهم وحذرهم ونظراتهم المتخوفة منه؛ وحتى كلبه قطمير تخوفت الكلاب منه وهي تشتم رائحته ثم تطارده وكأنه نوع غير مألوف من الحيوانات، وبالتالي ينتهي الفصل الثاني بيمليخا وهو يأخذ طريقه إلى الكهف ببطء وحزن، ويتجه مرنوش وميشلينا في صمت تام حتى يختفيا عن الأنظار. تقع أحداث الفصل الثالث في نفس صالة الأعمدة ولكن في مساء الزمن الحاضر، ينتاب ميشلينا القلق والحيرة بسبب سلوك الأميرة التي تبدو كأنها تتجنبه، فينتظرها عند خروجها من غرفة الملك وقد أخبره جاليناس

بأنها كانت تقرأ للملك. يعود مرنوش في نفس الوقت وهو مكتئب وحزين بعدما اكتشف الحقيقة الفظيعة التي أخبره بها يميليخا عندما قال له إن بيته قد تحول إلى سوقٍ للسلاح، وماتت زوجته وابنه منذ زمن طويل، مات ابنه في معركة وعمره ستون عامًا ولم يتبقَ لديه أحد أو شيء ليعيش من أجله. ويكتشف أنه لا يوجد مكان له في هذا العالم لأنهم ليسوا إلا أشباحًا؛ فيقرر هو أيضًا العودة إلى الكهف تاركًا ميشلينا مذهولاً، ويتساءل يميليخا ما إذا كان قد فقد عقله. تظهر بريسكا وترجع إلى الوراء عندما تلاحظ منظر ميشلينا وهو يبدو الآن شابًا مهندمًا ينتظر ما يتبين أنها راهبة لوهلة وتعجب بمغازلته لها، غير أن ذلك يتغير، لأنه يعتقد أنها ابنة دقيانوس وتملؤه الغيرة عندما يعرف أنها كانت وحدها مع الملك ويتهمها بالخيانة وبعدم الوفاء له، وبأنها قد تغيرت من الملاك الطاهر بريسكا البسيطة المتواضعة الفتاة الساذجة، ولكنها كانت صاحبة قلب كبير. في البداية تعتقد أنه مجنون ولكن عندما تخبره بأنها كانت تقرأ لأبيها في غرفته فيسألها إذا كانت ابنة الملك دقيانوس؛ فتكتشف الحقيقة وهي أنه خلط بينها وبين جدتها التي سُميت هي على اسمها، وعندما تصاب بخيبة أمل لأن كلمات الحب التي قالها لم تكن هي المقصودة بها، تشرح له أن المرأة التي أحبها قد ماتت منذ زمن طويل، وهي في الخمسين من عمرها ولكنها ظلت مخلصة له حتى وفاتها؛ فيُصدم مما سمع ولا يعلم إذا كان نائمًا أو مستيقظًا، حيًا أو ميتًا ويخرج وهو في حالة تأثر بالغ ويصطدم في طريقة بجالياس الذي يندهش من الانفعال الغريب للقديس؛ ولكنه عندما يعود إليها تذكّره بأنها في العشرين من عمرها

فقط بينما يبلغ هو أكثر من ثلاثمائة عام، ومن الأفضل أن يدرك هذه الحقيقة، فيودعها قائلاً:

- الآن أرى مصيبتي وأشعر عِظم ما نزل بي، لا مرنوش ولا ميشلينا رُزِئـا بمثل هذا .. إن بيني وبينك خطوة ... بيني وبينك شبه ليلة ... فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها وإذا الليلة أجيال ... أجيال ... وأمد يدي إليك وأنا أراك جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار: هو التاريخ، نعم صدق مرنوش لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ... ولقد أردنا العودة إلـى الـزمن ولكن التاريخ ينتقم... الوداع![٤١].

ينتهي الفصل الثالث بنفس بطء حركة مغادرة ميشلينا إلى الكهف، أما الفصل الرابع فنعود بعد مرور شهر إلى نفس الخلفية، حيث يوجد النـائمون داخل الكهف يُحتضرون في صمت بمن فيهم الكلب، مرة أخـرى يـصحو ميشلينا من نومه ويحاول إيقاظ رفاقه ونجدهم في حالة ضعف وهزال الآن، يخبر ميشلينا مرنوش أن بعض الكوابيس قد أفزعته عندما رأى حشدًا مـن الناس يدخل للكهف وهم يرتدون ثيابًا غريبة وأخذوهم إلى القصر الذي تغير كل شيء فيه، دقليدوس لم يعد يحكم، طرسوس تغيرت تمامًا حتى بريسكا لم تتعرف إليه وزعمت أن حبيبته ماتت منذ ثلاثمائة عام. ولكن عندما يخبـره مرنوش بأنه ليس حلمًا بل حقيقة يذهبون إلى يمليخا لكي يتأكدوا، ينكـرون مواجهة الحقيقة فيصبحون غير قادرين على تقرير ما إذا كان لـديهم نفـس الحلم؛ حتى يمليخا وهو أول من يموت من الضعف والإعياء يعترف بأنـه يموت ولا يعرف ما إذا كانت حياته حلمًا أم حقيقة [٤٢].

ميشلينا يثق في أنه أحب بالفعل بريسكا حبيبة أحلامه، بينما يؤكد مرنوش أنه يفضل الحقيقة مهما كانت متواضعة ولا تكاد تُذكر، غير أنهم عندما ينظرون إلى ملابسهم الجديدة يقتنعون بأنه لم يكن حلمًا بل حقيقة. يُصاب مرنوش بالفزع عندما يكتشف أنه بُعث فقط ليعاني سكرات الموت، موت قلبه[٤٣]، فيموت وهو في حالة يأس فلم يعد يؤمن بقيمة البعث[٤٤]. أما ميشلينا الذي يعود إلى الكهف بعدما فقد كل أمل يدرك الآن أنه مغرم بالأميرة الجديدة، فلقد مكّنه حبه لها من استعادة إيمانه واعتقاده بأنه هزم تجاوز الزمن اعترافًا قبل موته من أميرته التي حضرت كي تموت معه[٤٥]، يُكافأ على ذلك بسماعه معه فيؤمنون بأن قلوبهم أقوى من الزمن، رغم اعتقادها أنها لا يمكن أن تتحد معه بالحب في هذا العالم، وإنما في العالم الآخر، وهذا هو السبب الذي جعلها تقنع معلمها جالياس ليحضرها إلى الكهف الذي اقترحت هي أن يغلق تمامًا ويتم بناء معبد فوقه، وعندما يحضر الملك في موكبه مع رجال البلاط والكهنة تصحبهم دقات الطبول وأصوات الأبواق ليشهد مراسم إغلاق الكهف، تختبئ بريسكا منهم وعندما يرحلون تقول آخر كلماتها مودعة جالياس بأن يجتهد عندما يروي قصتها ويقول إنها قصة امرأة أحبت وليست قصة قديسة. تنتهي المسرحية ببريسكا وحيدة مع الأموات داخل الكهف المغلق بأسلوب ميلودرامي يذكّرنا بخاتمة أوبرا عايدة لفيردي، تحقق بريسكا حلمها في أن تدفن حية وربما أرادت هي ذلك، فمنذ البداية كانت تتصرف مثل الشخصية النمطية المحكوم عليها بالموت.

تُعتبر مسرحية "أهل الكهف" مسرحية رائعة بغضّ النظر عن الحوار الطويل قبل النهاية الذي تحكي فيه بريسكا الأسطورة اليابانية لحكاية يورشيما (حوار بطيء يتطلب في إيقاعة للوصف الشعري أن يكون في صورة إلقاء مثل الأغنية في الأوبرا حيث تتجمد الأفعال على خشبة المسرح)؛ لكن الأحداث في مجملها تتحرك بسرعة ويمكن تتبع خط تطورها من دون إعاقة في الحوار المليء بالفلسفة والتأمل حول الإنسان والزمن. ويعلق بعض النقاد أن هناك أهمية سياسية للمسرحية، فالحكيم يوجه رسالة إلى الشعب المصري وهي أن يتخلى عن عادة مدمرة، ألا وهي التمسك بالماضي، وفي دفن بريسكا لنفسها حية مع ميشلينا الرجل الذي أحبته من الماضي إشارة رمزية إلى عدم جدوى معاناة المواطنين[٤٦]. لكن الناقد ستاركي استبعد هذا التعليق لأنه يرى أن جوهر المسرحية يكمن في عدم قدرة النيام في التكيف وحتى بريسكا[٤٧]؛ غير أن ستاركي لم يُشرْ إلى أن الحكيم أراد أن يعلق على الوضع الحالي في مصر، فالبلد يستيقظ من فترة ركود دامت لقرون طويلة ولا بد أن يواجه تحديات القرن العشرين والحضارة الغربية، ولكنه فشل في تحديد طبيعة هذه الصلة بالزمن الحاضر.

واستعار عبارة ميشلينا: " لقد ولى زماننا ونحن الآن ملك التاريخ... إننا نحاول أن نرجع بالزمن ولكن التاريخ يثأر".

هذه الكلمات تهدف إلى ربط أحداث مصر المعاصرة بزمن كتابة مسرحية أهل الكهف، وقد لا تكون فكرة بعيدة المنال أن نشعر بجو التشاؤم الذي يسيطر على الحكيم عند عودته من باريس[٤٨]، لكننا لا بد أن نتذكر أن

هذه لم تكن كلمات ميشلينا الأخيرة في المسرحية، وأنه مات وهو مؤمن بانتصار الحب والقلب على الزمن، كما أن ميشلينا لم يشكك مطلقًا في حقيقة تجربته كما يدعي ستاركي، فهو ومرنوش لم يشكا مطلقًا في أنهما قد بُعثا إلى الحياة مرة أخرى. وعلى الرغم من حالة الرثاء وانتحار بريسكا المتعمد فإن مسرحية الحكيم تنتهي بحالة من الإيجابية ومن الأمل، وفي هذا الإطار لا ينبغي أن نصفها كمأساة، كما كان ينوي الحكيم أن يصفها كمأساة مصرية تصور صراع الإنسان مع الزمن[٤٩].

فقد فشلت في خلق ذلك الحرص على الشعور بالعدمية. وفي الحقيقة نجحت المسرحية في وصف فشل كل من يمليخا ومرنوش في التأقلم مع العالم الجديد الذي بُعثا فيه، وذلك من خلال الإشارة إلى عدم جدوى الفكر أو الحس العام الذي تتمتع به كلتا الشخصيتين في محاولة مقاومة الزمن رغم عدم بذلهما ما يكفي من المقاومة للزمن. وحتى ميشلينا، وهو آخر من استسلم للزمن وكان آخر من دخل الكهف مهزومًا ومحطمًا؛ ولكن كما رأيناه في النهاية، استعاد إحساسه بالأمل قبل أن يموت، فقد اكتشف أن حبه للأميرة الشابة حقيقي وهو يفضلها حتى على حبيبته الأصلية. وفي المقابل نجد بريسكا الشابة لديها المقدرة على حب ميشلينا الذي يكبُرها بأكثر من ثلاثمائة عام، وتعترف أنها لا تستطيع أن ترتبط به هنا والآن، ولذلك تقرر أن ترتبط به في عالم الأموات والخلود، وكان ذلك هو السبب في إرجائها الذهاب إلى الكهف لمدة شهر كامل للتأكد من أنه فارق الحياة. لكن الأسلوب الذي انتهت به المسرحية وضح وجهة نظر الحكيم؛ وهو أن الحب فقط وما في القلب

يمكن أن يقهر الزمن، كل أبطال المسرحية أعلنوا انتحارهم، ولذلك فإن موت المحبين عند الحكيم يختلف تمامًا عن موت روميو وجولييت لشكسبير، يضاف إلى ذلك كله الإطار الخيالي والخارق لقوى الطبيعة، فالأحداث بلا شك بعيدة عنا كمشاهدين، مما يؤدي إلى فقدان بعض من التأثير الوجداني الذي عادة ما يصاحب تأثير الأحداث المباشرة.

هناك عامل آخر يخفف من أثر التكثيف ألا وهو المرح الذي تضمنته المسرحية، أسهم ذلك كله في تحليل الخصائص الفكرية للعمل على حساب الخصائص العاطفية، ورغم ذلك فالخصائص العاطفية ليست غائبة تمامًا، فهناك أفكار مثل لغز علاقة الحلم والحقيقة، الفكر والقلب كلها تخلق فجوة عمرها ثلاثمائة عام وتبدو وكأنها يوم واحد، يمكن أن تشحذ الخيال وتثير الوجدان، تمامًا مثل أعمال بيرانديللو. كتب أحد النقاد المهتمين " لا يوجد شك أن مسرحية أهل الكهف لا تمثل فقط ما يمكن أن نسميه بالنسبة للمسرح العربي في عصرها بالمعجزة، وإنما تمثل ما يمكن أن نطلق عليه بالمسرحية العظيمة"[٥٠]، ربما يكون في ذلك نوع من المبالغة، ولكن لا أحد ينكر أن مسرحية الحكيم تعتبر عملاً إبداعيًا غزيرًا، كتبت بأسلوب أنيق وحساسية مرهفة، وإذا أُنتجت بشكل صحيح فسوف تشكل عرضًا دراميًا شائقًا. نشرت مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٣م، وتعتبر أول أعمال الحكيم التي رأت النور، وفي نفس العام صدرت للحكيم روايته الشهيرة عودة الروح مما أهله للصعود على الساحة الأدبية ككاتب كبير، وفي العام التالي ١٩٣٤م، نشرت مسرحيته الكاملة شهر زاد، ومثل سابقتها كانت قد كتبت منذ وقت طويل قبل

نشرها. تمثل هاتان المسرحيتان أشهر أعمال الحكيم والأكثر قراءة بين العرب على الرغم من ذلك فإنهما بالكاد تم عرضهما على خشبة المسرح.

"شهر زاد" مسرحية قصيرة تتكون من سبعة مشاهد، ولكنها أكثر شاعرية وتعد عملاً قاتمًا، وذلك بسبب محدودية الفكاهة فيها واقتصارها على مشهد الحانة قبل الأخير حيث يعتمد على الإطار السريالي، ويدور حول التقاء الواقع والخيال، والعقل والجنون، والحكمة والحماقة، وتعبر الشخصيات فيها عن نفسها، وبذلك تعتبر سمة مميزة للمسرحية حيث تستخدم الشخصيات عبارات لكلام شعري متوازن للغاية، وقصير تتخلله صور بلاغية قوية لها دلالات صوفية(٥١). يعتمد الكاتب بمهارة على استخدام مؤثرات صوتية مثل الموسيقى والغناء، الأنين أو الصراخ في جوف الليل لكي يعوض عن القلة النسبية للأحداث الخارجية، كما يستخدم الظلام والإضاءة والخلفيات الطبيعية مثل الصحراء أو غروب الشمس كي يضيف مناخ الغموض الذي يغلف المسرحية بشكل عام بالإضافة إلى طبيعة الشخصية، الرئيسة الغامضة "شهرزاد"، وكما يتضح من عنوان المسرحية فهي مستوحاة من ألف ليلة وليلة، ولكنها تختلف عن الأصل العربي؛ لأنها لا تعتمد على أي حكاية أو مجموعة من الحكايات التي وردت في الكتاب الأصلي. يحدد المشهد الأول الجو العام للمسرحية، فنرى طريقًا مقفرة في ليلة حالكة السواد، ولا يوجد سوى منزل مهجور على بابه مصباح يعطي ضوءًا كافيًا لنرى الأحداث، نسمع في الخلفية أنغام موسيقى خافتة تصدر من المدينة البعيدة، ونشاهد ساحرًا يقود فتاة شابة إلى المنزل حيث يبدو عليها التردد والقلق:

الساحر: **(يقود جارية إلى المنزل)** ماذا يقول لك هذا الغريب الأسود؟

الجارية: يسألني عن سر فرح المدينة، فأجبته أنه عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد.

الساحر: وما لفرائصك ترتعد؟

الجارية: **(همسًا)** لا أدري!

الساحر: ألم أحذرك أن تقربي هذا العبد الهرم، فإن في عينيه نظرات الفجرة؟

الجارية: **(همسًا)** ليس هرمًا.

(يدخلان المنزل... يظهر العبد.. تتبع نظراته الجارية)

العبد: ما أجمل هذه العذراء .. وما أصبح جسدها مأوى!

صوت: **(من خلفه)** مأوى. أللشيطان أم للسيف؟

العبد: **(يلتفت)** أهذا أنت.

الجلاد: **(يظهر)** عرفتني؟

العبد: أين سيفك أيها الجلاد؟

الجلاد: شربت بثمنه أحلامًا.

العبد: فهمت.

الجلاد: ماذا فهمت؟

العبد: سر بذخك البارحة في خان أبي ميسور.. شهد دخان القِنْب العاطر بما نالني من فضلك وجودك(٥٢).

يصعب أن نتخيل جوًا أكثر من هذه الرومانسية الغامضة، وهذا العالم الغريب المليء بنبرات التهديد القوية، ومن خلال الحوار حصلنا على المعلومات الأساسية للمسرحية: الملك شهريار الذي اكتشف خيانة زوجته مع عبد أسود قتلهما معًا، ومن أجل أن ينتقم من النساء قرر أن يتزوج من عذراء كل ليلة ويأمر بقتلها في الصباح، واستمر في ذلك حتى تزوج من ابنة وزيره شهر زاد، والتي استطاعت أن تفر من مصير اللاتي سبقنها، وذلك عن طريق تسلية زوجها فتحكي له حكايات طوال الليل، وكانت تحرص على أن تقطع حكايتها في اللحظة المناسبة كي تجعله في حالة تشوق مستمر، فيحرص على متابعة تكملة الحكاية في اليوم التالي. تبدا أحداث المسرحية كما يبدو بعد أن استطاعت شهر زاد أن تشفي شهريار من عادة القتل، عندما يدرك العبد أن الملك لم يعد بحاجة إلى الجلاد يتساءل بشهوة واضحة عن جسد شهر زاد؛ ولكن الجلاد يصحح له خطأه ويشرح له أن الملك توقف عن قتل زوجاته ليس بسبب المتع الجسدية التي منحتها له شهر زاد، ولكن بسبب خلل في عقله : لأنه يقضي الليل وهو يحدق في نجوم السماء ويزور الليل في جنح الليل على أمل أن يجد إجابات شافية لأسئلة غريبة تحيره. تحذر الجارية العبد فيهرب في الظلام حتى لا يراه الملك (عند الساحر) ويعاقبه بالقتل، فالملل كما تقول لا يزال طفلاً لم يستسلم بعد إلا بقتل العبيد. ولكن العبد يسأل الجارية قبل أن يرحل أن تقول له شيئًا عن شهر زاد التي يموت

شوقًا أن يراها، فلقد سافر لمسافة بعيدة من أجل أن يحظى بنظرة إليها، فترد عليه الجارية بإجابة غامضة قائلة: "إنها كل شيء ولكن لا شيء معروف عنها"، وتقول له إن الساحر قد أخفى رجلاً داخل القصر لمدة أربعين يومًا داخل قِدر، ولم يطعمه سوى زيت السمسم والتين والجوز حتى نحل جسمه تمامًا ولم يتبقَ منه سوى شرايينه وقدراته العقلية، كل ذلك على أمل أن يجد إجابات للأسئلة التي يطرحها عليه الملك بعد ذلك. تلفظ الجارية آهة ثم تختفي ولكنها تطلب منه أن يتذكرها (زاهدة المجنونة) إن طاف به في الظلام غمام أخضر، بعد ذلك يظهر الملك والساحر ويدخلان المنزل بينما يختبئ الجلاد داخل فتحة، وينتهي المشهد بفزع العبد عندما يسمع صوت آهة منبعثة من داخل حجرة، وكذلك ظهور غمام أخضر يعلن عن التضحية بزاهدة.

تقع أحداث المشهد الثاني داخل القصر، وتشير الإرشادات المسرحية إلى وجود قاعة تتوسطها نافورة رخامية والوقت يشير إلى منتصف الليل، ونجد شهر زاد تصر على بقاء قمر وزير زوجها وصديقه المقرب حتى يعود الملك من زيارته للساحر، يرضخ قمر لطلب شهر زاد ويظهر بوضوح عشقه لها، وهي مدركة تمامًا لذلك الشعور ولا تتردد في أن تستخدم سحرها لإغرائه كي تحصل منه على اعتراف عندما يقول بأنه يعتقد أنها نجحت في إنقاذ شهريار من أن يكون متبربرًا، أي جسدًا بلا قلب بسبب حبها له، ولأنها قلب كبير، فتجيبه قائلة إنه يرى الحقيقة ويجعلها تعليقه هذا تبتسم ابتسامة غريبة. ينسحب قمر عندما يصل شهريار الذي أُخبر بأن الملكة تريد رؤيته، وما لبث أن يدخل شهر يار حتى تقوم شهر زاد بإثارة ومعاكسة وإغراء

زوجها المعذب، الذي يصرح بأنه اكتفى من العالم المادي الذي يهتم بالحواس والمشاعر، وبأنه يأمل أن يعيش في عالم الفكر، وقد وجد في شهر زاد لغزًا فكريًا معقدًا بعد أن أعياه البحث عن الحقيقة، وتتحدى شهر زاد فضوله الدائم دون أن تعطيه إجابات محددة لأسئلته التي لا تتوقف ومثل الطبيعة، حاول الساحر ولكنه خذله، وعبثًا حاولت شهرزاد أن تقنعه بأن محاولاته في أن يتحرر من مطالب الجسد والقلب هي مغامرة بضياع إنسانيته. وشهر يار مثل قمر يراها مرآة روحه عندما يدرك أنها ذات فكر رشيد ويغلبه النعاس بسبب شعوره بالإجهاد وعدم التحقق، وتأمر شهر زاد بعزف الموسيقى الهادئة والغناء من أجل أن يهدأ عقله المتعب.

المشهد الثالث هو الوحيد الذي لا تقع أحداثه في المساء، وإنما في غرفة الملك مع خلفية موسيقى هادئة من الخارج، بينما يملأ شعاع شمس الصباح القاعة كلها. يقرر الملك أن يقوم بمفرده برحلة باحثًا عن المعرفة وعندما يرتب للسفر تدخل الملكة كي تودعه، وتعبر له عن شكوكها في قدرته على تحقيق الوصول إلى نتائج تعتمد على فكره.

يحاول شهر يار دون جدوى أن يقنع وزيره قمر بالبقاء بجوار الملكة كي يرعاها، ورغم تردد قمر في ترك شهر زاد فإنه يقرر اللحاق بسيده في رحلته.

في المشهد الرابع نجد الملك والوزير في فضاء الصحراء وقت الغروب حيث يظهر جو الشجن وقت الغروب، ويحاول قمر إقناع الملك بالعودة إلى الديار، وذلك بعد أن تملكته حالة القلق على الملكة، ولكن الملك

يصر على أن يستكمل المسيرة. في المشهد الخامس نعود إلى حجرة الملك حيث ترقد شهر زاد على أريكة ليلاً، وتندهش عندما ترى عبدًا يتسلق عبر النافذة ويتأملها ويصيح قائلاً: "كم أنت رائعة"، ما أنتِ إلا جسد جميل، وترد عليه قائلة: "حتى هو يراها في مرآة روحه"[٥٣]، وعندما يتهمها بالتآمر ليقتلها الملك تنفي هذه التهمة وتقول إن الملك قد تغير إلى إنسان يريد أن يهرب من كل شيء مادي وجسدي، لقد ترك الأرض ولم يصل إلى السماء، وبالتالي فهو عالق بين السماء والأرض، وتخبر العبد بأنها حريصة على بقائه حيًا لأنه يشبع رغبتها الكامنة له، وقبحه ومنشأه المتواضع يثيرانها.

المشهد السادس تقع أحداثه في حانة ابن ميسور حيث ينسى الزبائن ويتناسون وجودهم المادي عن طريق تعاطي المخدرات والشراب.

يدخل الملك متخفيًا بصحبة وزيره المتردد فيجد السياف منتشيًا ومغيبًا عن الوعي بسبب المخدرات، ويلاحظ أيضًا أن سيفه معلق على الحائط ويقال لهما إن ابن ميسور قد اشتراه منه ليسدد دينًا عليه، ويقرر قمر الوزير الذي وصفه بسيف القدر أن يشتري السيف لأنه مزق أجسادًا كثيرة. وبينما هما في الحانة يسمعان السياف يتفاخر بصديقه العبد الذي يدعي أنه عشيق الملكة المدلل منذ سفر الملك من المدينة، يهم قمر في نوبة غضب بالهجوم على السياف ورفاقه، ولكن الملك يمنعه، لا يصدق قمر رد فعل الملك الهادئ تجاه اتهام الملكة بالخيانة ويتهمه بأنه يدعي أنه إنسان خارق بينما فكرة انحدار شهر زاد أخلاقيًا تجعله يذرف الدموع.

المشهد السابع والأخير يفتح على مخدع شهر زاد مع العبد جالسًا بجوارها، وعندما يطرق الملك الباب وقد حضر لتوّه مع وزيره تسرع الملكة بإخفاء العبد خلف ستار أسود في الغرفة، وبينما يجول قمر ببصره في أنحاء الغرفة بحثًا عن عشيق الملكة يقول له الملك أن يريح عقله لأن جسد شهر زاد لم يتملكه عبد(٥٤).

وعندما تقبّل الملكة شهريار يقول لها إن قمر هو من يستحق التقبيل بدلاً منه، ويختفي الأخير بسبب شعوره بالخجل والرفض، تنصح شهر زاد الملك الذي عاد من سفره خائب الأمل بأن ينسى ما وراء الحياة، وأن يتأمل سطح الرداء بدلاً من البطانة(٥٥)، يجيبها بلا مبالاه قائلاً إنه لا يعبأ بما وراء الشاشة، وفي هذه اللحظة يخرج العبد خائفًا من وراء الستار، لأنه لم يدرك التعبير المجازي للملك، وبسبب اضطراب العبد يتركه الملك يذوق العقاب، تصيح شهر زاد في رعب (لأن الملك لم يقتل أو يقتل العبد) قائلة: "أنت رجل هالك" ولكن تسمع صيحة ذعر من الخارج، فيعود العبد مرتجفًا يعلن أن قمر قتل نفسه بسيف الجلاد عندما رآه يخرج من الحجرة.

شهريار: لقد كان رجلاً.

شهر زاد: أما أنت يا شهريار.

شهر يار: أنا .. من أنا.

شهر زاد: أنت إنسان معلق بين السماء والأرض ينخر فيك القلق ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض.. فلم تفلح التجربة.

شهريار: لا أريد العودة إلى الأرض.

شهر زاد: لقد قلتها يا شهريار.. لا شيء غير الأرض.

شهر يار: **(يتحرك)** ودائمًا إذن يا شهرزاد.

شهر زاد: أتذهب؟ دعني أحاول مرة أخــرى **(شــهر يــار ينــصرف فــي صمت)**[٥٦].

تعتبر مسرحية "شهر زاد" نثرًا دراميًا أقرب إلى الشعر فـــي صـــورة حوار أكثر من كونها مسرحية ترتكز على مقومات سليمة، فهي لا تنقسم إلى فصول بل إلى سبعة مشاهد غير متعادلة في الطول، تقترب مـــن وصـــفها بالمسرح الذهني يشرح الحكيم مقصده في مقدمة لمسرحية بيجمـــاليون عـــن مسرح الذهن قائلاً: "أقيم مسرحي داخل العقل وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في منطقة الفكر المجرد ولكنهم عبارة عن رموز، وفي الحقيقة أقترب مـــن حالة الانقلاب المسرحية، فالمفاجآت قليلة في الأحداث ولكن تكثر الأفكار[٥٧]. يصعب وجود فعل في مسرحية شهر زاد ليجعلها مسرحية سهلة التمثيل على المسرح على الرغم من انتحار قمر في النهاية، الذي يعد انقلابًـــا مـــسرحيًا ويعد أحد سمات أسلوب الحكيم، غير أن العمل له قـــوة ومنـــاخ شـــعريان مؤثران إذا ما توافرت له عناصر الإنتاج الدقيقة والمـــؤثرات والإضـــاءات اللازمة ليثمر تجربة جمالية قيمة، ومثل قصيدة الشعر كتبت شهر زاد بلغـــة مختصرة ينبغي الإنصات بحساسية إلى كل كلمة منطوقة، وإلا سوف يتبع أن تضيع المعاني المتضمنة والسخرية وكذلك الرؤى والتناهي، ولنأخـــذ علـــى

سبيل المثال المشهد الافتتاحي للمسرحية، الذي تمت الإشارة إليه آنفًا[٥٨]، أعطيت معاني كثيرة في كلمات محدودة تقاعس الجارية في الدخول إلى المنزل الساحر نتيجة لتنبُئها بالقتل بالسيف، الذي سرعان ما يحدث بالفعل في وجود الساحر الذي يتنبأ بأن موتها له صلة بعالم السحر، على عكس موت النساء اللاتي سبقن شهر زاد، وكان الدافع هو رغبة شهريار في الانتقام. موت الجارية يرمز إلى فشل الملك في البحث عن المعرفة من خلال السحر، وبذا تتضح المفارقة فبينما الجواري في المدينة يحتفلن بعيد يقام لتكريم الملكة شهرزاد التي أنقذتهن من القتل نجد الجارية التي يقتادها الساحر لتقتل، والذي ينوه السياف بذلك حينما يتساءل عما إذا كان جسدها يعتبر مأوى صحيحًا لسيفه، كل ذلك يوحي بأن الملك لم يتم شفاؤه تمامًا كما المتلقي العالم.

إن الغموض الذي يعكس شكوك الملك المدمرة روحيًا وعقليًا يتم توظيفه أكثر، فحقيقة بيع الجلاد لسيفه الذي يعتبر متعطلاً بما أن الملك استغنى عن خدماته لعقاب الجواري وشرائه أحلامًا بدلاً من سيفه، لتسيه الوقت في حانة أبي ميسور يتناول الشراب والمخدرات، ورغم إنهائه الخدمة رسميًا فها هو الليلة سوف يقوم بقتل جارية. وفي نفس الوقت، فإن الاستعاضة عن العقل (أي القتل) بشراء الأحلام يوازي مرض الملك أو علته الروحية، الذي سببه انتقاله من الحياة الخارجية للحقيقة في العالم الباطني للعقل، وحقيقة رفض الجارية أوامر سيدها الساحر، في ألا تتحدث مع العبد الذي لم تجده كهلاً أو قبيحًا بل جذاب مرغوب فيه، كل ذلك يعطي بعض المصداقية لاستعداد شهر زاد في أن تعطي أفضلية لذلك العبد حتى ولو كان

لأغراضها الشخصية. يتم توضيح الجوانب الحسية للعبد في كل كلماته وفي نظراته الشهوانية للفتاة الصغيرة، كل ذلك يصاغ في حوار يقترب من الشعر في درجة تكثيفية وفي استخدامه لأقل عدد من الكلمات، وأفضل مثال يوضح ذلك هو التالي:

العبد: أين سيفك أيها الجلاد؟

الجلاد: شربت بثمنه أحلامًا..

لعل إحدى نتائج هذه الصفة الشعرية للغة هي أننا نتفاعل على مستوى أعمق ربما يكاد يكون مستوى اللا وعي لبعض الأنماط المهمة، فعلى سبيل المثال السؤال الأول الذي يطرحه العبد على السياف ويتصل بسيفه واضح، رغم أن الجلاد هو من ذكر كلمة سيف أولاً فإنه بسيف الجلاد قامت إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية، الوزير قمر والذي كان يعشق شهر زاد ويبجّلها، بوضع حد لحياته عندما اعتقد أن شهر زاد بعلاقتها الجنسية مع العبد لا ترقى لمستوى الصورة الراقية التي عرفها هو بها، اشترى قمر ذلك الحالم السيف من صاحب الحانة التي باع له الجلاد فيها نفس السيف بدلاً من الشراب والمخدرات. حظيت مسرحية شهر زاد بتفسيرات مختلفة ربما بسبب غموضها ورمزيتها العميقة وهي سمة رئيسية لمسرح الحكيم الذهني، كان الحكيم أول من شرح أهميتها الرمزية، رغم أنه على ما يبدو غير موقفه بعد ذلك، فكما تتناول مسرحية أهل الكهف صراع الإنسان مع الزمن، قال الحكيم في البداية إن شهر زاد تمثل صراع الإنسان

مع الفضاء، محاولات شهر يار الهروب من المكان (من الجسد) تنتهي بالفشل وترجع به إلى نقطة البداية(٥٩)، فيما بعد وجد الحكيم عبارة لموريس ميتر لنغ، "سوف يصل الإنسان إلى اللحظة عندما يرفض الحياة إلا إذا عاد إلى الشهوانية"، ويعتبر ذلك تعليقًا مهمًا على شخصية شهر يار الذي وصل إلى درجة معينة من التجرد الذهني جعلته ينفصل تمامًا عن آدميته. يشرح الحكيم كيف مر شهريار بكل مراحل الحياة المعروفة للإنسان، مرحلة الحيوان عندما كانت تقدم له عذراء كل ليلة من أجل إشباع رغباته ثم تذبح في الصباح، ثم مرحلة القلب عندما أحب شهر زاد، وأخيرًا المرحلة التي رأيناه فيها داخل المسرحية وفي المرحلة الذهنية وقد أوجدتها أحاديث شهر زاد، وفي محاولة منه لإشباع رغبته العارمة في المعرفة، وتكاد تكون أقرب إلى الجنون حاول أولاً الاعتماد على المنطق الاستطرادي ولم تُرْضه، فاتجه إلى السحر الذي فشل في أن يروي عطشه فأحاله إلى العلم، ويقتنع شهريار بأن جسده يقيد أفكاره بالعالم الأرضي فيثور عليه ويقرر الارتحال على أمل أن يحرر نفسه من سجنها؛ ولكن سرعان ما يدرك أن السفر لم يجلب له التحرر المنشود من الجسد الذي يحمله أينما ذهب، ويجد نفسه أخيرًا عائدًا إلى نقطة البداية، يحاول يائسًا أن يتحرر من قيود الجسد فيلجأ إلى تدخين الحشيش في حانة أبي ميسور، ومن خلال كل ذلك يكتب الحكيم أن شهر زَاد كانت تراقبه بيأس وعطف، كانت تعلم أنه هالك لا محالة، فلقد ترك الأرض ولكنه لم يدرك السماء، كان حائرًا بين الأرض والسماء غارقًا في القلق فبدأت تخطط لعلاج مرضه، كان عليها أن تعيد شهر يار إلى الأرض إذا كُتب له أن

يعيش. استعانت بالعبد لكي تحيي الغريزة الحيوانية التي تُحتضر في أعماق شهريار. إلا أن محاولتها لم تنجح فقد كان أمرًا محتومًا أن يختفي شهر يار من مسرح الوجود[٦٠]. هذا الشرح المستفيض من قِبل الحكيم كان ضـــروريًا كي يوضح موقف شهر يار المركزي في المسرحية، ويعتقد أدهم أنه علـــى مستوى قراءة وجود قمر والعبد فيمكننا ألا نعتبرهم شخصيات منفردة وإنمـــا امتداد لشخصية شهريار، يرمز العبد إلى المرحلة الأولى من شخصية شهر يار والتي تمثل الشهوة الحيوانية، بينما يمثل الوزير المرحلة الثانية والتي من خلالها امتلأ قلب شهر يار بحب شهر زاد، الجميلة، أما عن شهر يار كما نجـــده فـــي المسرحية فقمر يمثل من وجهة نظر أدهم المرحلة الأخيرة وهـــي العقـــل[٦١]. يعتقد مندور أيضًا أن مشكلة الحكيم في تناول المسرحية هي التساؤل حـــول إمكانية أن يعيش الإنسان بالعقل فقط، كما إذا ما كان يمكنه أن يكرس حياته في البحث عن الحقيقة حول العالم متجاهلاً تمامًا نداء القلب والجسد النابضين بالحياة[٦٢]. وبنفس الدرجة من التركيز على شخصية شهر يار نجد إسماعيل يكتب بصورة أكثر صراحة عن عدم مقدرة شهريار على تحقيق التوازن بين عالم الحقيقة وعالم الأحلام[٦٣]، ويؤكد بصورة أقل اقتناعًا بأن الـــدافع وراء كتابة الحكيم للمسرحية هو إيقاظ المصريين من أحلام اليقظة التي اعتـــادوا عليها ليجعلهم يتبنون أسلوبًا واقعيًا[٦٤]. تكمن نقاط الضعف فـــي كـــل هـــذه التفسيرات، لأنها ناقشت نيّات الحكيم، بينما مشاعرنا نحـــن كمـــا يـــصفها ستاركي تتمركز حول شهر زاد كشخصية رئيسية، بدلاً من شهر يار، وأنـــه من خلال تفسيرات الشخصيات الأخرى حولها تدور فكرة الحكيم الرئيـــسية،

شهر زاد تظهر كامرأة غامضة يتم تفسيرها من قِبل كـل شخـصية طبقًـا لوضعها ولكن طبيعتها تظل مبهمة حتى نهايـة المـسرحية، فهـي تجُـسد للمجهول خاصة فيما يتعلق بشهريار الذي علق عليه ستاركي بجدارة قائلاً:

- إنها الغموض الذي يرفض كل المعرفة بطريقة شبه صـوفية تمثـل لـه الأسرار المبهمة للعالم، وتتبع رحلات شهريار من عدم قدرته فـي قبـول حدود استيعابه، ولكن سؤاله عن الحقيقة المنشودة يعتبر مستحيلاً، ويعاقـب بأن يرجع إلى نقطة البداية فقط ليبدأ من جديد، بينما شهر زاد تقاوم بـشدة كل المحاولات التي تخرق حجابهما، ويتم نفي الملك بسبب عناده إلى بـلاد مجهولة لا توصف بأنها الأرض أو السماء[٦٥].

وأحيانًا يصرح الحكيم بحق أن شهر زاد تجسد الطبيعة، وأن حركـة دوران ثلاث شخصيات حولها تمثل حركة الإنسان حول الطبيعـة[٦٦]، فـي المسرحية يعقد شهر يار المقابلة بين الاثنين [٦٧].

غير أن الحكيم في مقدمة الطبعة الثالثة للمسرحية عبر عن رغبته في ترك الحرية للقارئ ليفسر المسرحية كما يـشاء، وممـا لا شـك فيـه أن التفسيرات المتعددة للمسرحية تعد قيمة تثري تركيـب ونـسيج المـسرحية، ولا بد من توضيح أن شهريار والعبد – على خلاف قمر- يعتبران تجـسيدًا للأفكار المجردة حول شهر زاد، التي رغم أهميتها الرمزية تبقى شخـصية مليئة بالحيوية، فهي تعد بحق أكثر شخصيات الحكيم النسائية التي لا تنـسى ومن الواضح أنها تعد تطورًا لشخصية صورها الحكيم في مسرحية سـابقة

هي عنان في الخروج من الجنة، وبمقارنة الشخصية السابقة نجد شهر زاد أكثر حساسية بل تضيف الشاعرية لشخصية رومانسية الجوهر، والتي تعبر عن المرأة الغامضة، ولأنها تبدو أكثر الشخصيات المفضلة لدى الحكيم، فهي المرأة المثالية كما يصفها أحد النقاد. بعض المعلقين أرادوا أن يصوروا مثاليتها، ولكنهم أغفلوا أسلوبها المتلاعب مع قمر وشهوانيتها مع العبد ووصفوها بأنها الزوجة المخلصة والمرغوبة[٦٨]، مما أدى إلى تسطيح الشخصية رغم وجود دلائل في النص تنفي ادعاءهم؛ ويعد ذلك خطأ جسيمًا لأن شهر زاد مفترض أن تكون مُحبة وشهوانية وذكية في آنٍ واحد؛ وبالتالي فهي تملك الجاذبية الدائمة القاتلة وليس على محض المصادفة. برغم التفسيرات المتعددة التي أعطيت للمسرحية؛ فإنها تُعد ذروة أعمال الحكيم في مجال الإبداع الأدائي المسرحي. تعد مسرحية بيجماليون (١٩٢٤) ثالث أشهر أعمال الحكيم بعد أهل الكهف وشهر زاد، وقد ادعى الحكيم أنه كتبها لا للتمثيل بل من أجل مسرح الذهن[٦٩]، ورغم ذلك فقدْ عرضت على خشبة المسرح بنجاح، وإن يكن بعد ثلاثين عامًا (١٩٦٣) في القاهرة، وترك لنا الناقد البارز محمد مندور تقريرًا حماسيًا عن العرض المسرحي[٧٠]. كتب علي الراعي عن شهر زاد قائلاً: إنها تصلح للباليه ولكن مسرحية بيجماليون يمكن استعارتها على أنها أنسب أعمال الحكيم للمعالجة "كباليه"[٧١].

وعلى الرغم من عدم تغيير المشهد في الفصول الأربعة للمسرحية وهي صالة في منزل بيجماليون ونافذة تكشف عن غابه لأشجار وأزهار غريبة، فإن التغييرات القوية والمتقنة يتم تقديمها عن طريق الإضاءة

المسرحية والمؤثرات الصوتية أو كما يصفها الإضاءة والظلال، الصمت والهمس في الغابة[٧٢]، فعلى سبيل المثال نجد الأشجار تلمع تحت ضوء القمر ويحمل النسيم صوت الموسيقى والغناء من بعيد مع بداية الفصل الأول، بينما في الفصل الرابع نجد أن الغابة قد اقتلعتها العاصفة في ليلة ليلاء مظلمة، ويتضح أن التغيرات الصغيرة صُممت لتناسب مزاج بيجماليون في ذات الوقت.

وبالإضافة للموسيقى والغناء نجد جوقة تتكون من تسع فتيات جميلات يرقصن ويظهرن مع بداية كل فصل لكي يعلقن على الأحداث، بالإضافة إلى ذلك نجد أن الكاتب يستعين بالمؤثرات البصرية مثل هبوط العربة الموشاة بالذهب لفينوس وأبولُو من السماء حيث تجرها بجعتان، بينما الغابة مضاءة تمامًا بنور السماء المشع الذي يعطي إطار المنزل، حيث يدخل الإله والإلهة، أو عندما يتحرك تمثال جالاتيا فجأة وينبض بالحياة أو عندما تتحول جالاتا إلى تمثال حجري. وصف أحد الباحثين مسرحية بيجماليون على أنها "ربما تكون جوهرة الحكيم التي لا تشوبها شائبة، فهي مسرحية شديدة الإتقان واقتصادية مغلفة بجو غريب وراق[٧٣]، ربما يصعب علينا أن نقبل جميعًا هذا الرأي المبالغ فيه؛ لأن الحكيم لديه مسرحيات جيدة كثيرة لها أثر درامي كبير تتمتع بالدفء وتوجد بها شخصيات تتماثل مع الواقع ومع المواقف، غير أن بيجماليون مسرحية أنيقة متقنة البناء تبرز فيها أفكار الكاتب بوضوح، ورغم أن أناقتها ربما تكون عاملاً مثيرًا للشك، فهي تتسم بحبكة واضحة ترتكز على أسطورة بيجماليون في قبرص الذي وقع في حب تمثال

سُمّي فيما بعد جالاتيا (وطبقًا للأوفيد صنعه بيجماليون بنفسه) استجابت الإلهة أفرديت لدعائه فمنحته زوجة تطابق تمثاله منحتها الإلهة الحياة وتزوجها بيجماليون. نبع اهتمام الحكيم بالأسطورة، كما يقول، عندما رأى لوحة جيني روكس "بيجماليون وجالاتيا" في متحف اللوفر بباريس، وزاد من اهتمامه أيضًا فيلم بيجماليون لبرنارد شو[٧٤]. وبخلاف برنارد شو لم يختر الحكيم الزمن المعاصر لأحداث المسرحية كما فعل شو في إطار الأسطورة الأصلية؛ ولكنه على كل حال انصرف عن القصة التقليدية في بعض المناطق ليفسح المجال لأفكاره واهتماماته الخاصة. جدير بالذكر أن الحدث المسرحي يقع في ليلة الاحتفال بعيد الإلهة فينوس إلهة الحب وهبوط أبولّو إلى الأرض ليشاهد التمثال الكامل لجالاتيا الذي نحته بيجماليون، يتضرع بيجماليون لفينوس لتمنح الحياة لتمثاله الذي شغف به حبًا، ويتعامل مع التمثال كأنه امرأة حقيقية من دم ولحم، ويستغرب جيرانه من سلوكه لاعتقادهم بأنه فقد عقله، فتشفق عليه فينوس وتستجيب لتضرعاته وصلواته مما يذهله، غير أن بيجماليون التعس يرجع إلى البيت فيجد جالاتيا الحية قد فرت مع نارسيس تابع الشاب الوسيم، يحتقر بيجماليون طبيعة الحياة التي بثتها فينوس في تمثاله الذي كان رائع الجمال، فيصرخ في الإلهة قائلاً: انظري فينوس ماذا فعلت بي وبجالاتيا.

لقد وضعتِ في تحفتي روح قطة، متقلبة متململة كامرأة قلبتِ عملي الفني الرائع إلى مخلوق تافه، امرأة غبية تفر مع شاب غبي[٧٥].

وعندما يسمع أبولو إلى شكواه يؤنب فينوس على عملها المغلوط، فتتدخل بالنيابة عن بيجماليون كي تعيد إليه جالاتيا ممتلئة بالحب والإعجاب نحوه بعد أن ندمت على حماقتها عندما هربت مع الغبي نارسيس. ويراقب أبولو وفينوس في الخفاء الزوجين وهما يدخلان كوخاً في الغابة ليستمتعا بمباهج الحب، غير أن نشوة الحب لا تدوم طويلاً؛ لأن جالاتيا سرعان ما تتحول إلى زوجة عادية مُحبة عطوف تهتم بنظافة بيتها وبأداء مهماتها المنزلية على أكمل وجه. ولكن بيجماليون يستاء من منظر جالاتيا (وقد كانت العمل الفني الرائع) وهي تحمل مكنسة في يديها ويفكر في أن عمله الفني الرائع قد تحول إلى جسد حي ولكنه فانٍ، إنه جسد سوف يكبر ويشيخ ويتحول إلى رماد وتراب؛ كل ذلك كافٍ ليدفع بيجماليون إلى الغضب والكفر بالآلهة ويدعوهم إلى أخذ زوجته وإعاده تمثاله بدلاً منها، ومرة أخرى يستجاب إلى دعائه ويُستبدل بجالاتيا تمثالٌ خالٍ من الحياة. ولا يشعر بيجماليون بالرضا لأنه مفتقد لدفء وعطف زوجته فيهمل التمثال ويزور ليلاً الكوخ الذي مارس فيه الحب مع زوجته ويمتلئ بالندم على قتلها، وتتدهور صحته ولكنه لا يكترث ويصر أن يزور الكوخ في ليلة عاصفة؛ فينهار وهو في الطريق ويحمله نارسيس الذي يجده في حالة بؤس ووحدة.

تشعر فينوس بالأسف عليه وتقترح أن تعيد جالاتيا للحياة؛ ولكن أبولو ينصحها بألا تفعل لأن ذلك لن يأتي بالنتائج السابقة. يتوجه بيجماليون إلى التمثال ويصنع مكنسة يضعها في يده ثم يسحبها عندما تعتريه حالة من الثورة، ويحطم التمثال ولا يوقفه إلاّ نارسيس الذي يحمله إلى سريره.

ويشرح له بيجماليون أن ما دفعه إلى تحطيم التمثال هو أنه لم يعد يمثل له ما يريد أن يفعله، وأنه سرعان ما سيصنع تمثالاً آخر، ولا يقتنع نارسيس ويقول لبيجماليون إنه غير قادر الآن على فعل أي شيء، وبعد قليل يموت بيجماليون. إلى جانب النهايات المختلفة التي قدمها الحكيم للقصة توجد حبكة ثانوية تتضمن قصة الحب بين أسمين ونارسيس، وهو رفيق بيجماليون الشاب الذي وجده وهو طفل رضيع في الغابة وقام بتربيته كابن له، ويتبين لنا كيف استطاعت أسمين أن تعيد نارسيس وتجعل منه إنسانًا مفكرًا وحساسًا وذلك عن طريق قوة حبها له، تمامًا مثل "خلق" بيجماليون لجالاتيا عن طريق فنه[٧٦]. ويتضح أن السعادة التي استمتع بها نارسيس وأسمين قصيرة الأجل، ففي الفصل الرابع نجد أنهما، قد تشاجرا ولم يعودا يعيشان معًا: ومن الواضح أن الحبكة الثانوية تُعتبر صدًى للحبكة الرئيسة، فتتماثل السعادة قصيرة الأجل مع تلك التي عاشها بيجماليون مع جالاتيا، ومن ثم يتم تعميم فكرة أن الحب الجنسي يزول سريعًا، وهناك لحظات يبدو فيها نارسيس وكأنه شخصية متفردة، ولكن اسمه يشير إلى أنه جانب من شخصية بيجماليون، الذي يمثل شخصية الفنان المحب لذاته الأناني بينما يمثل نارسيس أحيانًا الأنا الأخرى لبيجماليون[٧٧].

ومن الواضح أن موضوع المسرحية مركب، فهو الأهمية النسبية للفن والحياة والحاجة إلى الاختيار بينهما كما قال و.ب يتس: "إن عقل الإنسان مجبر على الاختيار بين كمال الحياة أو كمال العمل الفني". وهو موضوع معتاد في أعمال الحكيم كما رأيناه في مسرحيته الرومانسية الخروج من

الجنة؛ وكذلك في بيجماليون رغم تطور أحداثها بصورة أكبر، ويرجع ذلك إلى عدم قدرة الكاتب على اتخاذ القرار بشأن ما يفضله أهو الحياة أم الفن، وبسبب ذلك يحطم بيجماليون عمله الفني وحياته. الموضوع الآخر الذي يشبه فيه بيراندللو هو الخلط بين الفن والواقع، هل قتل بيجماليون زوجته أم لا، كما قال له نارسيس، وهل حدث ذلك في خياله فقط[٧٨]، ويعتبر ذلك أحد الموضوعات المتكررة أيضًا في أعمال الحكيم. ملاحظة أخيرة عن بيجماليون هي أنه لا يجعل الآلهة تلاحظ أفعال البشر، ولكنها تتدخل أيضًا في لحظات حاسمة لتغير مجرى الأحداث، وتنتج عن ذلك مشاهد شائقة مثل تشاجر وعتاب الآلهة بعضها بعضًا بأسلوب يشبه حرب البشر والتي يتقنها الحكيم، وبلا شك ترمز إلى صراع ماهر للفن والحياة غير أنها تسلب العناصر البشرية بعضًا من إرادتهم أو مكانتهم وتجعلهم مجرد، أداة محدودة على طاولة الشطرنج، ورغم ذلك لا بد وأن نعترف بأن تدخل الآلهة في شئون البشر بفاعلية كان أكثر من مجرد الاستجابة لأمنيات، بيجماليون. ورغم عظمة بيجماليون كفنان فإن وجود الإلهة في الخلفية تجعله هزيلاً بالمقارنة، بالإضافة إلى الأسلوب الجريء والمباشر الذي قدمته الأسطورة وكذلك التأثير الحتمي والتغريبي لتحول التمثال إلى كائن حي والعكس، كل ذلك يجعل من الصعب اعتبار بيجمالون بطلاً مأساويًا. جدير بالذكر أن الناقد محمد مندور عندما شاهد المسرحية كان رد فعله أنها قصيدة درامية، وليست مأساة [٧٩].

ومن الطريف أن الحكيم في مسرحياته الثلاث يبدو وكأنه يتعمد التغريب بينه وبين عالمه الدرامي عندما يستخدم الحكايات الشعبية أو الأحداث غير المعقولة والأساطير والخرافات، ولا شك أن ذلك يعد سببًا لوصف مسرح الحكيم كما صوره العديد من النقاد بأنه غير مهتم نسبيًا بالمواقف الإنسانية أو بالشخصيات المحددة مقارنة بشغفه بالأفكار، وربما لا تكون مصادفة أن الحكيم كان عادة يشعر بالحاجة إلى شرح نيَّاته في كتابة مسرحياته، وغالبًا ما تكون رغبة في توضيح ملاحظات عامة أو حقيقة كونية، مثل صراع الإنسان مع الزمن في أهل الكهف، أو مع المكان كما في مسرحية شهر زاد، أو حاجة الفنان إلى المعاناة أو التحرر من قيود الحياة اليومية مثل الزواج أو الحب. وفي الحقيقة، نشعر عادة أن نقطة البداية عند الحكيم تكون الحقيقة بصفة عامة أو رسالة يتعمد توضيحها في صورة مسرحية؛ وبالتالي يطوّع الأحداث والشخصيات لتتصرف فقط في حدود ما هم مكلفون به، وذلك لشرح رسالته، ونتيجة لذلك فإن مسرحيات الحكيم تصدمنا رغم تمتعها بحوار رائع لأنها مبنية على الفكر وتفتقر للتلقائية[٨٠].

المسرحيات الثلاث أو الاثنتان اللتان تنتميان إلى هذه المجموعة المسماة بمسرح الذهن، وإن كانت أقل شعبية من المسرحيات الثلاث التي تمت مناقشتها سوف نعلق عليها باختصار، وذلك لكثرة أعمال كاتب كبير مثل الحكيم له أكثر من ثمانين مسرحية، ولا يمكن مناقشة كل مسرحية بالتفصيل لأن كل واحدة تحتاج إلى كتاب منفصل. مسرحية "محمد" (١٩٣٦) تحكي عن حياة (النبي محمد صلى الله عليم وسلم) في أكثر من تسعين

مشهدًا، ومن الواضح أنها لم تكتب لتمثل ذلك لأن الحكيم فرض قيودًا عبثية على نفسه؛ ليجعل المسرحية ممتعة في القراءة وإن كانت لا تصلح للتمثيل[٨١].
في مسرحية برسكا أو مشكلة الحكم (١٩٣٩) وهي مسرحية ذات ثلاثة فصول، هاجم الحكيم بصورة غير مباشرة فشل الحكومة الديمقراطية في مصر، وكان نقده حادًا للفساد السياسي في مصر، وظهرت المسرحية مترجمة للفرنسية عام (١٩٥٤) ثم تبع ذلك النسخة العربية الأصلية (١٩٦٠).

ومسرحية برسكا مأخوذة عن كوميديا لأرستوفانيس الإكلازياس The Ecclesiazusae، التي تقود فيها برسكا جورا حملة نسائية للاستيلاء على السلطة في أثينا. بدأ الحكيم المسرحية وكأنه يترجم بدقة عن أرستوفانيس، ولكن لأسباب أخرى حذف الإيحاءات الجنسية في الحوار وسرعان ما غير أيضًا من الحبكة، فبدلاً من الكوميديا الساخرة عن الشيوعية الإغريقية نجد أن مسرحية الحكيم تنتهي بسخرية من الديكتاتورية التي فرضها حبيب برسكا جورا بعد أن أتاح لنفسه فرصًا متعددة بسبب كره النساء له، الذي يعد أحد الموضوعات المفضلة لدى الحكيم، أما برسكا فتعرض إفلاس الديكتاتورية وتنتهي بدعوة الشعب للنهوض من أجل بناء حكومته بنفسه.

مسرحية سليمان الحكيم (١٩٢٤) يمكن أن نجزم بأنها مستوحاة من التوراة (العهد القديم) والقرآن وألف ليلة وليلة، وموضوعها المباشر يعالج حب سليمان غير المتبادل من قِبل ملكة سبأ؛ ولكن المعنى المطلق غير المباشر يُعنى بموضوعات متعددة: أولاً عدم جدوى القوة في التحكم في العواطف، وثانيًا: فساد التأثير الناتج عن القوة اللا محدودة، الموضوع الأول

صور أوجه فشل حكمه وقوة سليمان للفوز بقلب ملكة سبأ، وكـذلك الفـشل المأسوي للملكة في الفوز بحب أميرها منذر الأسير الذي أغرم بخادمتها، أما الموضوع الثاني فتم الكشف عنه بالأسلوب البارع الذي ساعد الجنـي فيـه سليمان رغم حكمته بجعل الملكة تعاني بلا جدوى؛ وذلك لكي يجبرها علـى التخلي عن الرجل الذي تحبه، ولكن في نهاية المسرحية يشعر سليمان بالندم وبالخجل الشديدين من فِعلته.

تمتزج في المسرحية عناصر خارقة للطبيعة وذلك من وحي القـرآن تعبر عن قوة سليمان الخارقة، مثل معرفته بلغة النمل والطيور مثل الهدهـد وأوامره للجني؛ وكذلك عناصر المعجزات الباهرة من قصص ألف ليلة وليلة مثل قصة الصياد الذي وجد إبريقًا نحاسيًا وبداخله الجني سجين، أو البـساط السحري الطائر أو القصر الرخامي الذي يُبنى في لحظة، أو تحويل منـذر إلى تمثال حجر؛ بالإضافة إلى المناخ الشعري لنشيد الإنشاد الـذي يقتـبس سليمان منه جملاً، وذلك عندما يشاهد جمال ملكة سبأ الرائع الأخاذ. ورغـم وجود عناصر التسلية في المسرحية فإن سليمان الحكيم كمـسرحية تعـاني التركيب الدرامي، المفكك وبعض سمات عدم الملاءمة في شخـصية ملكـة سبأ، وذلك عندما ظهرت بملامح الشخصية القويـة فـي المـشهد الثـاني، ويصعب بعد ذلك تقبلها كامرأة ضعيفة تتحمل بسلبية معاناتها على يد سليمان في المشهد الخامس، ورغم ذلك لا بد من الإقرار بأنها تحافظ على كرامتهـا طوال المسرحية. وعلاوة على ذلك فإن الحكيم يحجب القضية فـي النهايـة عندما نجد عدم رضائه تجاه فكرة قصور القوة المطلقة تجاه القلب البـشري

كما هي الحال بالنسبة لفشل سليمان في إجبار الملكة على أن تحبه، غير أن موت سليمان الذي يعد سخرية ميلودرامية لا يخدم موضـوع المسرحية؛ بالإضافة إلى ظهور الجني والصياد اللذين يرمزان إلى استمرار الصراع بين الخير والشر وتنتهي المسرحية به. يعود الحكيم إلى العالم الكلاسيكي اليوناني في مسرحية الملك أوديب (١٩٤٩) ومرة أخرى هدفه ببساطة لـيس كتابـة مسرحية لكن تقديم أطروحة، كما يشرح في مقدمته المطولة للمسرحية وهي أن يقدم مأساة يونانية برؤية إسلامية(٨٢)، ويقول الحكيم: "من خلال ديني وهو الإسلام الذي يرفض فكرة أن يوجد إله يخطط مسبقًا لإلحاق الضرر بإنسان بريء"، كما يزعم بأن فكرة القضاء والقدر لم تكن مقبولة لدى معظم فلاسفة الإسلام، ولكن يطرح الحكيم حلاً وسطًا لفكرة القدر فقام بتعديلات كثيرة في قصة أوديب، ويجب علينا أن نعترف بأن التعديلات تفسر بعد التحليل النهائي للمسرحية أن الملك أوديب تعتبر غير مُرْضية. فهي كمسرحية لا تعطـي نبوءة تقول بأن أوديب كان مقدرًا له أن يقتل أباه ويتزوج بأمـه، ولا أنـه سوف يلوذ بالفرار في محاولة يائسة لتغيير قدره، ولقد أُخبر ببساطة بواسطة رجل عجوز كان قد أفرط في الشراب بأن ملك كورنثيا ليس أباه، ومن ثـم ذهب في رحلة ليبحث عن حقيقة والديه. وكذلك لم يحل لغز أبي الهول فـلا يوجد أبو الهول وإنما رجلٌ شجاعٌ اصطاد أسدًا وأخذ يأكلـه، وأمـا قـصة الوحش الخرافي فقد ابتدعها إيردسيوس الذي يظهر في المسرحية كنمـوذج للسياسي المحنك الساخر فيقترح في بداية المسرحية على لايوس أن يتخلص من ابنه حتى لا يرى ابنه العرش، وفيما بعد يخطط لمنـع كريـون، الـذي

يكرهه، من أن يصبح ملكًا فيخترع حادثة أبي الهول، لأنه يعلم مدى جاذبية إغراء الناس بكل ما هو غريب حتى يتمكن أوديب من العرش، وبالتالي يتحكم فيه تحكمًا مطلقًا. ويسمح له أوديب بذلك بصورة غير مقبولة وينغمس في البحث عن حقيقة مقتل لايوس، ويفزع من معرفة الحقيقة؛ غير أنه كزوج محب يتمنى أن يستمر في حياته مع جوكاستا ولو في المنفى، ذلك لأن حبه يغلب على كل الاعتبارات؛ ولكن عندما تنتابه حالة يأس وقنوط شديدين لرؤية مشهد انتحارها يفقأ عينيه. وكما أشرت سابقًا، فإن كثيرًا من تأثير سوفوكليس قد ضاع في مسرحية الحكيم(٨٣). ولكن يجدر التأكيد على منْ يقع اللوم في حدوث المأساة، ويكتب الحكيم أن سبب المأساة في مسرحيته ليس حقد الإلهة ولكن طبيعة أوديب وشغفه للبحث في نشأة الأشياء وولعه بالبحث عن الحقيقة، وهناك سبب آخر ألا وهو أفعال تيريسياس الذي ينصّب نفسه كإله، وجعل يتحدى بإرادته السماء ويتدخل في سياق الأحداث الطبيعية، وربما يكون أحد الأخطاء في تصميم المسرحية هو ظهور تريسياس كشخصية الشرير الحقيقي وراء الأحداث؛ ومع ذلك يتحمل أوديب العبء الأكبر من العقاب رغم أنه أقل ذنبًا.

وما لم يستطع الحكيم أن يدركه أنه في تقديمه للمسرحية وتعديله الجذري للأحداث قد تخلص في الحقيقة من فكرة القدر برُمّتها، وبتناوله العقلاني - كما هي الحال في معظم أعماله - حوّل أوديب إلى شهريار آخر، يدفعه فضوله لمعرفة الحقيقة وفي نفس الوقت يتمنى بقوة أن يغفل اكتشافه للحقيقة ويستمر في حياته كزوج مع أمه.

عبر الحكيم عن فكرته المفضلة وهي المعارضة لما يطلق عليه الواقع والحقيقة، الواقع هو حب أوديب لجوكاست زوجته، بينما الحقيقة هي أن جوكاستا أمه، وأن مأساة الإنسان مثل حالة ميشلينا في أهل الكهف تكمن في الانتصار الأكيد للحقيقة على الواقع.

نقد المجتمع

في عام (١٩٥٠)، نشر الحكيم مجموعة من مسرحياته تحمل عنوان مسرح المجتمع (مسرحيات تعالج موضوعات اجتماعية) عددها ٢١ مسرحية، أغلبها مسرحيات ذات الفصل الواحد، نشرت في جريدة أخبار اليوم بين عامي (١٩٤٥- ١٩٥٠) وكان ذلك أحد أسباب كتابتها باللغة العربية الفصحى، وتعددت مستوياتها ما بين المتسم بالبصيرة أو التعليق الإخباري أو المرهف أو التصريحات المحكمة البناء دراميًا، التي تعبر عن جوانب المجتمع المصري المعاصر، ويُعتبر الحوار القاسم المشترك بينها. وكذلك توجد ملاحظات ينوه إليها الحوار النابض، مثل المشكلات التي واجهت مصر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. وتُعد هذه المجموعة أبلغ دليل يكذب الادعاء بأن الحكيم كان يعيش في برج عاجي بعيدًا عن الواقع الاجتماعي والسياسي، وكان أساس هذا الاتهام هو رفض الحكيم الانتماء إلى أي حزب سياسي في ذلك الوقت، وهو ما جعل الحكيم شخصًا غير مُغْرٍ لأي حزب في ذلك الوقت، ولا يبالغ علي الراعي عندما يقول: إن هذه المسرحيات تصور بانوراما الحياة في القاهرة وتمتد لتشمل

مصر كلها في فترة ما بعد الحرب[٨٤] مباشرة، وفي هـذا الإطـار يمكـن مقارنتها بأعمال الروائي المتميز نجيب محفوظ، وعلى الرغم مـن أن كـل المسرحيات لا تتعلق بالسياسة أو المجتمع فهناك أعمال مثل الـشاعرة نجـد أنها لا تخلو من التعليقات على السياسة المصرية، أو المجتمع. فالحكيم يهدف في أغلب تلك الأعمال إلى هجاء فساد السياسات القائمة على التغيير المفاجئ للحكومات وما يتبع ذلك من منح مناصب جديدة إلى المحاسيب؛ مما يـؤدي إلى تفشي النفاق بين المتنافسين على الوظائف العامة (مثل مسرحية بين يوم وليلة). فهي تعبر عن سوء استخدام السلطة في المصالح الحكومية. وهنـاك على سبيل المثال مسرحية (أعمال حرة) حيث نجد موظفين حكوميين يعملون في المساء في وظائف أخرى، وذلك بالمخالفة للقانون، في قطاع خاص يقوم بتمويل أجهزة لنفس المؤسسة الحكومية التي يعملون بها في الصباح فيتلقون الربح في صباح اليوم التالي مما أرسلوه في المساء، أما كبار الموظفين من زملائهم الذين امتلأت جيوبهم بالكسب غير المشروع، فيخدعون زوجـاتهم ويطاردون النساء الخليعات. أو مسرحية (مفتاح النجاح) تـدين الانتهازيـة والمحسوبية والفساد المتفشي بين موظفي الدولة: فنجد أن المتملق والمخادع والمنافق يكافأون، بينما يعاقب النزيه ويعفى من منصبه على أساس أنه ليس متعاوناً. أما مسرحية (الرجل الذي صمد) فتلقي الضوء على الصعوبات التي تواجه الشرفاء في مواقع المسئولية. حيث يواجه رئيس اللجنة الماليـة فـي مجلس النواب ضغطاً من قِبل زوجته وابنته ليوفر لهما المال الكافي من أجل نفقات زواج ابنته وجهازها، حيث يعرض عليه خبير مالي من معارفه مبلغاً

كبيرًا من المال (رشوة مُقنَعة) ولكنه يرفض بسبب أمانته الشديدة، وبسبب مبادئه أيضًا يرفض عرضًا مربحًا لعضوية مجلس إدارة شركة؛ مما يزيد من اشمئزاز وعدم فهم أسرته من حوله.

وفي الواقع، فإن مادية مجتمع ما بعد الحرب والتضخم والتربح من الحرب، وكذلك الظهور المفاجئ لاقتناص المال والوجه القبيح للرأسمالية الجامحة، هو أكثر ما ساعد على تشكيل محور تقدم الحكيم خاصة عندما يتطرق لموضوع الزواج، في العديد من المسرحيات نجد الشباب من الرجال يتقدمون للزواج من أجل المنفعة المادية، ففي مسرحية (بين ليلة وضحاها) نجد الخاطب يتهرب من الزواج بوسائل مبتكرة عندما علم بأن حماه لم يعد عضوًا في البرمان.

يحارب الحكيم في مسرحية "الكنز" الأسلوب المادي للزواج عن طريق معارضته بالزواج من أجل الحب، ولكن في عمارة المعلم كندوز نجد المعالجة الساخرة اللاذعة باقتدار لموضوع الزواج، حيث يعمل كندوز جزارًا وهو حديث الثراء يمتلك عمارة اشتراها بثروته التي جمعها أثناء الحرب، ويعمل على جذب أزواج لبناته الثلاث عن طريق إخبارهم أنه خصص شقة لكل ابنة، ولكنه يتراجع عن كلمته عندما يتم الزواج، أخيرًا يتم إبلاغ الشرطة عنه التي تتدخل ولكن ينتهي الأمر بسلام وبصورة ترضي الجميع، وتعتبر مسرحية مرحة مليئة بالفكاهة الواقعية والتي تنبع جزئيًا من شخصية كندوز عندما يحاول أن يرتدي حلّة أوربية ويقوم بحشر كرشه الضخم في سرواله الذي لم يعتد عليه، ولكنه مجبر على ارتدائه ليبهر أحد الخُطّاب الذي جاء

ليطلب يد ابنته، وهو لا يشعر بوخز الضمير لخداع أزواج بناته المتعطشين للثراء السريع، لأنه يختلف عنهم فعلى الأقل كان يعمل من أجل المال. وهناك مصدر آخر للفكاهة ويبدو أنه إحدى الحيل المفضلة لدى الحكيم ألا وهو الخطأ في تحديد الهوية، عندما يحضر شاب مع والدته باحثًا عن شقة في عمارة كندوز، ولكن يحدث خطأ في تحديد هويته ظنًا أنه الخاطب المرتقب، وينتهي به الأمر بالحصول على الشقة والزوجة معًا، وهناك شخصية لا تُنسى هي شخصية الخاطب الذي يظهر لفترة وجيزة؛ ذلك لأنه استغرق في النوم وبالتالي فاتته الفرصة الذهبية.

يعتمد الحكيم في بعض أعماله الساخرة على الكاريكاتير، ففي مسرحية (عرف كيف يموت) نجد السياسي المتقاعد السابق يذهب بعيدًا في محاولة يائسة لجذب الانتباه كي تكتب عنه الصحف في صفحاتها الأولى؛ فيخطط لانتحاره ويضع قنبلة موقوتة تحت مكتبه ويبلغ أحد رؤساء تحرير الصحف عن محاولة لاغتياله، ولكن الصحف لا يهمها سوى الربح الشخصي فيتبع أسلوبًا لا أخلاقيًا ساخرًا، عندما يقع السياسي في حفرة أثناء أعمال المجاري أمام منزله فيموت من دون تحقيق المجد السياسي الذي أراده بموته.

ويُعتبر ذلك انحرافًا في أحداث المسرحية أو انقلابًا مسرحيًا يعترف الحكيم أنه يستخدمه في أعماله، وبلا شك يعزز تأثير بيراندللو الواضح، في مسرحية (الحب العذري) وهي كوميديا خفيفة قائمة جزئيًا على خطأ في تحديد هوية البطل، ولكن من دون تعليقات معاكسة على طريقة الحصول على الأصوات في الانتخابات أو شراء المناصب بالمال، فالمسرحية

كاريكاتير لعضو في البرلمان شديد الثراء والبخل. وهناك عنصر المبالغة الذي يوجد في مسرحيات مثل (أريد هذا الرجل) التي تجسد آراء الحكيم في المرأة، فيوجه شبه نداء لمساواة المرأة وحقها في أن تخطب هي الرجل، أما في (النائبة المحترمة) فيحاول الحكيم أن يظهر استحالة توافق عمل نائبة البرلمان مع واجباتها في المنزل نحو زوجها أو أبنائها. ويعبر الحكيم عن رأيه الساخر في الزواج بأسلوب مفتعل في مسرحيتين: (أريد أن أقتل) التي تكشف نفاق الزوجين اللذين يصرحان لبعضهما باستعدادهما للتضحية أو الموت من أجل بعضهما بعضًا، ينكشف ذلك النفاق عندما يواجهان موقفًا من الحياة الواقعية وعليهما أن يختارا من منهما سوف يموت.

وفي (أصحاب السيادة الزوجية) نجد أحد الموضوعات المفضلة لدى الحكيم هو مطاردة النساء لاصطياد الرجال بلا هوادة، والأزواج غير مناسبين لبعضهم بعضًا فيجدون شركاء حياتهم إما مملّين جدًا أو غير متزنين. ويظهر تأثير شو بوضوح كما في مسرحية (الشعيرة)، عندما تلجأ امرأة شابة إلى حيلة بارعة كي تجعل رجلاً يتقدم للزواج منها. ويظهر رأي آخر غير إيجابي تجاه المرأة من وجهة نظر (ذكورية) في مسرحية (الجياع) حيث يكتشف أحد العشاق أن عشيقته - وهي زوجة لصديقه والتي لم تستطع الوصول لميعاد العشاء بالمطعم- أنها على علاقة بآخر حيث شاهدها زوجها في مطعم آخر بصحبة رجل آخر (صديق آخر لزوجها) وعندما تحضر متأخرة على ميعاد العشاء، تجد أن عشيقها مشمئز وقد أجلس شابًا فقيرًا ليتناول الطعام بدلاً منها. يدل عنوان المسرحية (الجياع) على وجود الفقراء

من الجياع حرفيًا، وإن كانت المسرحية تصور عرضًا للفجوة الرهيبة بين الأغنياء المتخمين والفقراء المعدمين، ورمزيًا هناك تصوير لسيدات المجتمع اللاتي لا يكتفين بعلاقة واحدة خارج إطار الزواج.

ليست كل المسرحيات في هذه المجموعة ساخرة في مقصدها، فمسرحية (مولد البطل) تصور كيف أخرجت حرب فلسطين أفضل ما في بعض المصريين، ومسرحية (بيت النمل) تعتبر دراسة في أمنية الموت في إطار المعتقدات الفلكلورية؛ حيث تقع جِنّية في حب طالب يدرس الهندسة يعاني ضعفًا في قلبه تحثه على أن يلحق بها في العالم العلوي للأرواح حيث يموت بسكتة قلبية. يعود الحكيم في مسرحية (المخرج) إلى موضوعاته الفلسفية فيناقش العلاقة بين الواقع والفانتازيا، والجنون والعقل وتنقسم المسرحية إلى جزءين مرتبطين ارتباطًا فضفاضًا، في الجزء الأول يعيش ممثل ويتقمص دور عطيل تمامًا حتى يؤمن بأنه هو عطيل، وفي نوبة من الجنون يقتل إياجو، وفي الجزء الثاني تصدم ابنة أخ الممثل المجنون مخرج الفيلم وتخرجه عن حالة الاسترخاء والاطمئنان الفكريين، عندما تقيم تناظرًا بين الفنان المبدع والإله، وتشير إلى أنه المخرج الأعلى. وهناك مسرحية يعالج فيها الحكيم موضوع الجنون على نحو أفضل هي (نهر الجنون) وهي إعادة درامية لأسطورة قديمة كتبت عام ١٩٣٥م، ونشرت عام ١٩٣٧م، ورغم أنها ليست ضمن هذه المجموعة من المسرحيات(٨٤)، ولكنها جديرة بالذكر هنا. وتحكي أن ملكًا ووزيره اكتشفا أنهما الوحيدين اللذين لم يشربا من ماء النهر الذي تلوث بالثعابين السوداء، التي تنتج عنها الإصابة بالجنون

لكل من يشرب من ماء النهر، ويتضح أن الملك والوزير قلقان على إصابة كل من حولهما بالجنون. ومن ناحية أخرى نجد الرعايا بمنْ فيهم الملكة والطبيب قلقين على الملك والوزير بسبب سلوكهما غير العقلاني، والذي نتج عن احتسائهما للنبيذ فقط، وبعد تردد قررت الملكة أن تعالج الملك والوزير عن طريق تقديم مياه النهر لهما كعلاج لإعادة سلامة عقلهما، ومن الواضح أن المسرحية رمزية تحكي حكاية رمزية غنية بالمضامين[٨٦].

إلى جانب الأهمية المباشرة لفكرة الجنون وسلامة العقل؛ ذلك لأن الملكة وكذلك الطبيب والشعب يعتقدون بأن الملك ووزيره مجانين، مما يثير التساؤل حول المعايير المطلقة للأخلاق والسياسة، فالملك بدافع من حرصه على عرشه ومصلحته سوف يخاطر بسلامة عقله. وبالإضافة إلى ذلك يرى البعض أن المسرحية اعتراض حاد على إجبار المجتمع وقهره للفرد كي يتوحد مع المجتمع المصري[٨٧]، أو ربما تكون المسرحية ضد المجتمع المصري الذي يجبر المثقفين على التخلي عن نزاهتهم الفكرية[٨٨].

وإلى حد بعيد، فإن أفضل مسرحية في هذه المجموعة نعتبرها مُرْضية هي مسرحية (أغنية الموت) وهي من فصل واحد، ورغم قصرها فإنها أقرب ما تكون للمأساة العربية، فهي تحتوي على التكثيف التراجيدي تمامًا مثل عمل ج.م. سينج (ركاب البحر)، وهناك ملمح مشترك آخر هو فكرة الأجواء البدائية والخالدة وقوتها التي تنبع من العاطفة الأولية، ووصفها للعجز التام للإنسان في مواجهة القيم القديمة الراسخة للحياة، كلها ملامح شبيهة بأعمال لوركا.

تعتبر الحبكة بسيطة : علوان ابن لرجل قُتل في الصعيد، أخذته أمه الأرملة عساكر سرًا إلى القاهرة وعهدت بتربيته إلى جزار في القاهرة؛ حتى يكبر ويعود كي يثأر من قاتل أبيه، واعتقدت بأنه سوف يتدرب على مهارة استخدام السكين، وفي نفس الوقت أرادت أن تضلل أعداءها فاختلقت قصة موت ابنها علوان في حادث، ولكن الشاب أُتيحت له فرصة الالتحاق والتعليم في جامعة الأزهر؛ ونتيجة لذلك تولدت لديه رغبة شديدة لتحسين ظروف قريته المزرية. عندما عاد إلى القرية توقعت أمه بلهفة أنه سوف يثأر من قاتل أبيه في الحال؛ ولكن لخيبة أملها وجدته يتحدث عن برنامجه الأخلاقي ونيته لإعادة الحياة والنور للقرية، ويقترح أيضًا أن مسألة عقاب القاتل يجب أن تترك للشرطة. تُصاب الأم بصدمة لسماعها آرائه؛ وفي حالة خزي وسخط شديدين تتبرأ من بنوّته وتلعنه وتطرده من بيتها. وعندما فشل الحوار بينهما تمامًا، يشعر علوان بأنه مغلوب على أمره وإن كان يحتفظ بهدوئه فيقرر أن يلحق بالقطار القادم ليعود إلى القاهرة، غير أن الأم في نفس الوقت تنجح في أن تقنع صميدة ابن أختها أن يقتله قبل أن يركب القطار كي يمحو العار والخزي اللذين جلبهما على العائلة[٨٩]. ويمكننا القول بأن أغنية الموت تُعتبر المسرحية الأفضل بناء في مجمل أعمال الحكيم، في البداية نحصل على كمية متداخلة من المعلومات التي تعطي خلفية كبيرة بأسلوب غير مباشر وطبيعي في مساحة وحيز زمنيين وجيزين؛ وذلك من خلال محادثة بين عساكر وأخت زوجها مبروكة. تبدأ أحداث المسرحية بالمرأتين ترتديان السواد منكستي رأسيهما في صمت، بجوارهما عِجلٌ صغير يأكل التبن والبرسيم، المجفف.

يقطع الصمت صوت صفارة القطار معلنًا عن وصول القطار الـــذي انتظرتاه بلهفة: تتمنيان أن يحضر هذا القطار علوان كما أخبرهما في خطابه الذي قرأه عليهما مدرس القرية؛ ولكنهما غير متأكدتين لأنه قال إنه ســوف يحضر إذا سمحت له الظروف، يذهب صميدة لينتظره في المحطـــة، وقــد وعدهما بأنه سوف يخبرهما بحضوره بأغنية سيغنيها. وبالتالي نشأ جو من التوقع عندما تجهد المرأتان آذانهما لتستمعا إلى أغنية صميدة، فلقد انتظرتـــا لمدة سبعة عشر عامًا لمثل هذا اليوم الذي سوف تسترد فيه العائلـــة شـــرفها عندما يثأر علوان من قاتل أبيه. إنه يوم عظيم في حياتهما خاصة بالنـــسبة للأرملة المترقبة عساكر، والتي استمرت في حدادها طوال الوقـــت، ملكـــت فكرة الانتقام عليها عقلها وأفعالها تمامًا.

يُسمع غناء صميدة مما يشعرهما بالارتياح، ويحضر بصحبة علـــوان وينصرف مع والدته مبروكة، تاركًا عساكر مبتهجة بابنها علـــوان، ولكـــن فرحة عساكر لا تدوم طويلاً، فمن الآن وصاعدًا سوف تتلاحـــق الأحـــداث. تعرض عليه الطعام والشراب فيرفض قائلاً إنه حضر من أجل أمر مهم وهو يقصد تنفيذ برنامجه لإصلاح القرية؛ ولكنها من ناحية أخرى تفهم أنه يقصد بالأمر المهم الثأر لأبيه، فتدخل مباشرة في الموضوع وتحضر حقيبة السرج الذي وضعت فيها جثة أبيه، وكذلك السكين التي قُتل بها والتي احتفظت بهـــا كي أخذ ثأره به، وعبثًا حاول علوان أن يجد مبررًا منطقيًا لنـــزاع عائلتـــه القديم وعندما تتأكد من عدم نيته للقتل يمتلكها الغضب الشديد، وتفقد سيطرتها وهي تصرخ مرددة عبارات "دم أبيك" سبعة عشر عامًا، تفقد الوعي وعندما تستعيد وعيها تسأله:

عساكر: من أنت؟

علوان: علوان .. ابنك.

عساكر: **(تصرخ)** ابني، ابني، لالا.. أبدًا . أبدًا.

علوان: **(مستغربًا)** أمي!

عساكر: لست أمك، أنا لا أعرفك، لم ألد قط من رحمي لم ألد قط.

علوان:(**يتوسل)** أرجوك يا أمي حاولي أن تفهمي أن..

عساكر: اخرج من بيتي، لعنة الله عليك ليوم الدين، اخرج من بيتي.

علوان: أمي!

عساكر: (تصرخ): اخرج من بيتي.. أو أطلب مساعدة الرجال هنا .لإلقائـك في الخارج، لا يزال لدينا رجال.. لا يزال هناك رجال بين العزايزة ولكن أنت، لست منهم. اخرج من بيتي(٩٠).

يحضر صميدة في الحال بعد ذهاب علوان إلى المحطة ليستطلع سبب صراخ عساكر، وبعد أن تستعيد عساكر السيطرة على نفسها تسأل صـميدة، الذي كان قد عرض أن يأخذ ثأر عمه، أن يقتل ابن عمه بدلاً منه، يصدم من اقتراحها، ويحاول أن يثنيها عن عزمها ولكن تهيمن عليه مستخدمة أقـوى الحجج لإقناعة: العار الكبير الذي يبقى في القرية عندما يعرف أن علـوان حي ولم يأخذ الثأر من قاتل أبيه.

عساكر: إذا كنت رجلاً يا صميدة، لا تتركه يأتي بالعار لنا، لن تستطيع أن تصبح رجلاً، سوف يتغامز الرجال ويضحكون عليك في الأسواق ويقولون ما هذا إلا آمرأة أوت لديها امرأة أخرى مثلها[٩١].

ينطلق صميدة ليلحق بابن عمه قائلاً لعساكر: "إذا سمعتِني أغني فاعلمي بأنني قد قضيت عليه". تحضر مبروكة حاملة طبقًا من الأنشوجة لتقدمه لعلوان، فتخبرها عساكر بسلوكه المشين، وبأنه غادر ليلحق أول قطار عائدًا إلى القاهرة. تسمع صفارة القطار مرة أخرى فتسترق عساكر السمع لتنصت لأغنية صميدة، وعندما تسمعها في النهاية ورغم قوة مشاعرها وبذلها جدًا كبيرًا حتى لا تنهار، تفلت منها صيحة مكتومة قائلة: ابني.

نبع معظم التوتر الدرامي والتشويق من أكثر من شخصية تجهد سمعها لتنصت إلى أصوات مهمه. تبدأ المسرحية وتنتهي بصوت صفارة القطار ثم يتبعها غناء صميدة، الغناء الأول يسمع بعد انتظار الخمْس الأخير من المسرحية. هذا التوازي يعطي شكلاً دائريًا أنيقًا للمسرحية، كما أن التباين بين البداية والنهاية له تأثير قوي يخرج من وصفه بالمصطنع، وحقيقة أن غناء صميدة نفس الأغنية في البداية والنهاية يوحد المسرحية التي توصف بالمُحْكمة بناء لوجود عناصر أخرى تتنوع ما بين الصور البلاغية المتكررة إلى الهواجس. الصور البلاغية للملابس تتكرر بصفة مستمرة، فعندما وصل علوان صاحت عساكر مبتهجة: "لقد حضر علوان، الآن يمكنني أن أخلع رداء العار وأرتدي ثوب الشرف"[٩٢]، وبعد رحيل علوان تقول لصميدة: "كم أتمنى لو أنه مات كنا سنعيش بشرف ولا نرتدي ثياب العار"[٩٣].

أما ملابس علوان الدينية فلها دلالتها كرمز للتميز عن سائر الفلاحين ظاهريًا، وتؤكد على اختلاف قيمه ومبادئه، عندما زارته عساكر في القاهرة وجدته يثير الجلال وهو مُرْتدٍ زيّه الديني، وشكت بصورة ما في غيرة مبروكة؛ لأن علوان يختلف عن ابنها صميدة الذي يرتدي ملابس الفلاحين، وعندما ينظر علوان إلى ملابسه ويقول لها: "هل يمكن أن أفعل مثل هذه الأشياء وأنا أرتدي هذه الملابس"، وردت عليه عساكر قائلة: "اخلعهم فما زلت أحتفظ بعباءة والدك". وتذهب إلى خلفية المسرح لتبحث عنها. ترتدي المرأتان السواد لتوضيح حالة الحداد.. وحتى أغنية صميدة تم دمجها في بناء المسرحة؛ ذلك لأنها تبدو جزءًا من موال يُغنَى بلهجة صعيد مصر، ورغم ذلك فهناك موضعان لهما أهميتهما المباشرة في المسرحية:

أ- الملابس والعار، حيث تؤنب حبيبة الراوي لأنه مزق ملابسه بسبب حزنه الشديد.

ب-هناك شيء مرتبط بالأب الذي أحدث عارًا لا يوصف.

حالات الهواجس المتكررة، المفارقة والمفارقة التراجيدية نجد أنها أحيانًا تنبع من شخصيات متناقضة الأغراض ومرتبطة فقط في سياق المسرحية، حيث وجدت مبروكة أن هروب علوان كصبي من دكان الجزار فألٌ سيئ.

حضر علوان إلى القرية ليعيد الحياة، ولكنه ينتهي بفقدان حياته هو، استُخدمت نفس السكين التي ذُبح بها والد علوان، واحتفظت بها عساكر لقتل

علوان نفسه، وعندما تسألها مبروكة "أين ذهب علوان" بعد مغادرته ترد عليها عساكر وهي مستديرة للخلف قائلة: "عاد مرة أخرى إلى التراب من حيث أتى"(٩٤)، وهي تعني أنه عاد إلى التراب من حيث أتى، بينما مبروكة تعتقد ببراءة أنه عاد إلى القاهرة.

ربما يكون الأمر اللافت للنظر في أغنية الموت هو إجادة الاقتصاد في كتابة المسرحية، فكل تفصيلة لها وظيفتها حتى العِجّل والصغير لا يوحي وجودهما فقط بجو الريف المناسب، وإنما احتفظت بهما عساكر لكي يتم ذبحهما عندما يحين موعد الجنازة المناسبة لزوجها بعد الأخذ بثأره.

الحوار ثري يعبر عن جوانب متعددة لحياة القرية المصرية، والذي لا يقوي من انطباع القرية فقط بل يشكل وسيلة لشرح وإضافة شخصيات أخرى؛ مما يعطي مادة غنية للشخصية الريفية، ويجعلها مليئة بالحيوية والاقتناع. في الصحفات الأولى من المسرحية يتم إخبارنا أو يُحكى لنا عن الكوخ الريفي، حيث تجلس النساء القرفصاء بجوار الحيوانات والساقية التي اعتقد الكثير من الناس أن علوان غرق عندها. وهناك سوق القرية، حيث الشائعات والنميمة حيث تجلب الأبقار ويحمل الفلاحون بذور الذرة، حيث تمشي كلاب المزارع والرعاة والبوم في الخرائب. إن الحوار المتنوع الذي دار بين عساكر ومبروكة مرصع بالصور البلاغية والإشعارات المستوحاة من عالم الفلاح(٩٥)، على سبيل المثال كلمات عساكر: سبعة عشر عامًا طوالاً حلبتها من ضرع الزمن نقطة بنقطة بكل عناء الحلب الذي تصاحبه لحلب بقرة عجوز، وترد مبروكة قائلة: ولكن عندما طال واشتد عوده قمتِ بقطفه

فقط لتجدي أنه لا توجد حبوب على الكوز[٩٦]. غابت فكاهة الحكيم المعتادة من هذه المسرحية، وذلك لارتفاع حدة المشاعر التي تميزت بها المسرحية من بدايتها لنهايتها.

تختلف الشخصيات الأربع في المسرحية بوضوح بعضهم عن بعض، فمبروكة تبدو متشككة أكثر من عساكر ذات التفكير الأحادي، ربما لأنها ليست متداخلة في الموضوع بصورة مباشرة، وعلى الرغم من ذلك فإن عساكر ليست شخصية (مسطحة) تفتقد إلى التعقيدات، فمن ناحية نجدها فخورًا بابنها عندما تراه مرتديًا ملابسه الدينية المهيبة في القاهرة، لأن الملابس رمز للمكانة الاجتماعية في الريف، ولكن من ناحية أخرى نجدها تتوقع منه أن يتصرف مثل القروي العادي المخلص لتقاليد الشرف والعار، وتتمنى لو أنه يثأر لمقتل أبيه، فتحرض ابن أختها على قتل ابنها، ولكنها تُظْهر مشاعر الأمومة في النهاية عندما تردد كلمات الحسرة "ابني" عندما تدرك بأنه قد قتل. تزور الأضرحة والمساجد وتصلي لله أن يبقى قاتل زوجها حيًا حتى يكبر ابنها ليقتله: تبدو التقوى الدينية غير مؤثرة في العادات والتقاليد القديمة، ورغم أنها زارت القاهرة غير أن عالمها حدوده الريف، ورغم أنها زارت مسجد الحسين بمناسبة مولده، ولكنها تبقى حبيسة التقاليد القديمة، يختلف علوان عن هؤلاء القرويين الأميين لأنه تعلم في الأزهر ويبدو غريبًا عنهم: تقول مبروكة عنه "إنه لا ينتمي إلينا ولا نحن إليه"[٩٧].

وفي الحقيقة، تتلاحق الأحداث بسرعة عندما يواجه العالمان المختلفان بعضها بعضًا لتوضيح الفراغ الذي يفصلهما عن بعضهما بعضًا ولتكثيف

استحالة الاتصال بينهما، ربما يكون ترفًا أن نحاول إدراك الأهمية الرمزية لاشتقاق أسماء الشخصيات الأربع، فيشتق اسم علوان من السمو والرفعة وبالتالي التطور، صميدة مشتق من الحجر الصلد والذي يصعب تغييره، عساكر اسمها مشتق من التجنيد والإيحاء بالمراقبة والتحمل، بينما مبروكة تعني البركة، فهي تختلف عن عساكر التي أثبت ابنها أنه مصدر للعار، أما هي فهي مبروكة لأن ابنها هو من أعاد الشرف إلى الأسرة. تعتبر أغنية الموت واحدة من أهم الموضوعات المقنعة بوجود صراع بين القيم التقليدية لمجتمع الريف وقيم مجتمع المدينة المتعلم، ولذا فهناك تنويعات لموضوع الصراع بين التقليد والحداثة، الذي يعد أحد أكبر الموضوعات التي تناولها الأدب المصري الحديث.

تتضمن المسرحيات التي تعالج موضوعات اجتماعية ثلاثة أعمال، هي: "اللص"، "العش الهادئ"، و"لو عرف الشباب" التي سُميت بعد ذلك "عودة الشباب".

كُتبت مسرحية "اللص" عام ١٩٤٨م، وتعد هجومًا مباشرًا على الرأسمالية المعدومة المبادئ ورجال الأعمال وتأثيرهم الفاسد على أخلاق الأمة خاصة شبابها، ولكن على ما يبدو حذفت الرقابة فقرات تدين الرأسمالية كنظام اقتصادي(٩٨).

نجد حميد شابًا مُستغلاً يعمل مديرًا لدار نشر ومكتبة صغيرة اضطر للعمل، ولم يستكمل تعليمه الجامعي لظروفه المالية، يتم فصله من قِبل مديره الأمي لأنه دفع لكاتب موهوب مبلغًا كبيرًا، يقرر أن يقتحم فيلا فاخرة في

منتصف الليل للحصول على رأسمال كي يتملك عمله بعد ذلك، يجد نفسه في غرفة نوم، وينزعج عندما يسمع أصواتًا تقترب، فيختبئ خلف الستائر ويسمع حوارًا بين شابة تدعى خيرية وزوج أمها الباشا الثري الذي يحاول إغواءها، وعندما تنجح في التخلص منه لوهلة يظهر حميد لها ويتبين أنها تعرفه لأنها رأته في المكتبة، يشرح حميد لها سلوكه الشائن ويعرض عليها أن ينقذها من زوج أمها وبأسلوب غير مقنع يتفقان على الزواج. يمسك الباشا به في الحديقة ويطلق عليه النار، لأنه يخمن أنه عشيق خيرية ويهدده بتسليمه للشرطة؛ غير أن خيرية تقنع الباشا بأن يوافق على زواجها، حتى تستطيع أن تمنحه ما يريده بسهولة في حالة زواجهما وسوف تتاح لهم فرصة الاختلاء ببعضها في منزلها الخاص بالزوجية؛ يوافق الباشا على الزواج ويمنح حميد وظيفة مدير لواحدة من شركاته لها تعاملات مشبوهة. ويقطن الزوجان الشابان بشقة مريحة فاخرة، ويصمم الباشا على استكمال خطته في الاستمتاع بخيرية، فيأمر حميد بالسفر إلى الإسكندرية في رحلة عمل للتخلص منه؛ في نفس الوقت يتم إنذار حميد عن التعاملات المالية غير القانونية الذي اتهم الباشا مديريه فيها عن طريق المدير السابق شكري، الذي أعطاه الباشا وظيفته من أجل الاستمتاع بأخته كعشيقة له، ولكنه تخلص منه بعد ذلك بعد أن مل من أخته. تطلب خيرية من أمها أن تبقى معها بعد أن أطلعتها على نيّات الباشا، ويواجه الباشا الأم والابنة عندما يقوم بزيارة خيرية فيُصاب بخيبة أمل ويغضب غضبا شديدًا ويهدد بإبلاغ الشرطة عن حميد؛ ولكنه يُقتل برصاصة يطلقها عليه شكري عند مغادرته للمنزل فلقد كان في انتظاره.

ومن الواضح أن المسرحية تُعتبر ميلودراما قديمة الطراز ووجدت بها عيوب واضحة، مثل ضعف الشخصيات، والتصرف غير المقنع لحميد وخيرية عندما تقابلا في غرفة النوم، المبالغة في المشاعر عندما واجه الباشا الابنة والزوجة. كما توجد أحداث مثيرة للدهشة ومذهلة وسهولة تحقق العدالة الشعرية في النهاية، ومع ذلك فإنها تعتبر نقدًا لاذعًا للرأسمالية المفرطة وانعدام المبادئ من أجل الحصول على الثروة والمتع الدنيوية، التي تتمثل في شخصية الباشا الفاسد الشهواني، والذي لا تمتُ صورته العامة بأية صلة بصوره الخاصة لحياته الشخصية؛ لأنه يعتبر أحد أعمدة المجتمع وتم انتخابه رئيسًا "لجمعية الحض على الفضيلة". بالإضافة إلى ذلك نجد أن هناك غموضًا حول عنوان المسرحية، فعندما تتوالى أحداث المسرحية يتضح أن العنوان "اللص" لا يشير إلى الشاب السارق كما وجدناه في المقدمة، ولكن إلى لص أكبر وأخطر بكثير؛ إنه الباشا نفسه.

أما المسرحيتان الأخريان فلا تتناولان القضايا السياسية والاجتماعية بصورة أساسية مثل فساد قوى المال، فعودة الشباب تتناول مسألة الوقت والتي نوقشت من قبل في مسرحية أهل الكهف، بينما يعود الحكيم في العش الهادئ إلى وجهة نظر الكاتب تجاه إشكالية المعاناة الحياتية متمثلة في الزواج، وهو موضوع عالجه ربما بأسلوب متجهم في بيجماليون.

تعتبر عودة الشباب مسرحية ذهنية، لأنها تخاطب عقولنا أكثر من مشاعرنا، تحكي عن باشا يعاني مرضًا في القلب، ويخبره طبيبه أنه اكتشف عَقارًا جديدًا لإعادة الشباب عن طريق تجاربه على الحيوانات، فيحاول الباشا

أن يقنع الطبيب بإعطائه العقار، وعندما يخرجان من غرفة النـوم، حيـث أعطاه الطبيب الحقنة، يتغير منظر الباشا تمامًا ويبدو وسيمًا فـي الخامـسة والعشرين من عمره، يبدو شابًا فيصعب على زوجته وابنته التعرف إليه.

ويصير موضع اهتمام النساء الشابات، ولكنه سرعان ما يقابل صعابًا جسيمة، مثل عدم قبول البنك توقيعه لأنه لا يرتعش مثلما كان فـي الـسابق عندما يقوم بتوقيع الشيك، ويصبح صغير السن علـى أن يـرأس مجلـس الوزراء، ولكي يخرج من تلك الصعاب كان عليه أن يدعي أنه مات كباشـا عجوز وقام حتى بتجهيز مراسم جنازته الزائفة، وفي نفـس الوقـت يـشك الطبيب في شخصية الباشا، خاصة وأن الشرطة استجوبته لاختفاء الباشـا، وتدريجيًا يصاب بحالة ارتباك عقلي ويودع في مستشفى الأمراض العقليـة، غير أن الباشا يعده بأن يخرجه من المستشفي إذا أعطـاه العقـار المـضاد لإعادته لسنه الحقيقية فيفعل. وفي انقلاب مدهش للأحداث يظهر الباشا فـي المشهد الأخير وقد استعاد مظهره الكبير، ثم نعرف أنه كان مجرد حُلم لم يدم سوى دقائق محدودة فقط وأعطاه طبيبه عقاره المعتاد لعلاج القلب. وهنـاك مفاجأة أخرى تنتظرنا في النهاية: يتلقى الباشا مكالمة تليفونية تفيـد تكليفـه برئاسة الوزارة فيقع ميتًا، وقبل وفاته ينصح الطبيب بـأن يعطـي عقـاره للأرانب(٩٩). ولكن الحيل التي يستخدمها الحكيم للعب على المشاهد وكـسر الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة، تشبه كثيرًا عالم بيراندللو المسرحي.

وتعتبر "العش الهادئ" أحد أعمال الحكيم الشهيرة علـى المـسرح، فهـي تحتوي على الحوار البارع والكثير من المواقف الحيـة الـشائقة والشخـصيات

الكوميدية، إلا أن الحكيم لا يبدو أنه يتناول موضوعًا جديدًا فيها، لأن كل الموضوعات والشخصيات تشبه أعماله المبكرة، ولا تعتبر واحدة من المسرحيات المُحْكمة البناء ربما جزئيًا بسبب انشغاله بأشياء كثيرة في نفس الوقت.

يبدأ الفصل الأول بفكري جالسًا في شرفة أحد شاليهات الإسكندرية على البحر، محاولاً في يأس أن يكتب نص الفيلم في أجواء مزعجة لا تساعده، أولاً يحضر المنتج البدين "أبو النجف" وهو أمي وإن كان لا يظهر تمامًا بمظهر محدث النعمة (يشبه إلى حد كبير كندوز في عمارة كندوزا)، وهو مغرم بالراقصة ميمي ويقرر أن يجعلها نجمة سينمائية ليكسب ودها. ثم تأتي ميمي نفسها لتزعج فكري، ويتضح أنها تحتقر المنتج رغم أنها - مثل بقية زملائها- لا تمانع أن تحصل منه على المال، وتحاول هي دون جدوى أن تكسب قلب الكاتب. ثم يزعج فكري المخرجُ جلال الذي وقع لتوه في غرام حسناء مثل إيستر ويليامز كانت تمشي على البحر، ووجد نفسه يتتبعها لعدة أميال حتى أعياه المشي.

ينتهي الفصل الأول برؤيته لنفس الحسناء وهي تلقي بنفسها في البحر، ويعتقد أنها تنتحر فيُهرع الكاتب لإنقاذها وهو مُرْتدٍ ملابسه في حركة نبيلة رغم عدم قدرته على السباحة، وهنا نجد صورة مسلية لنقد قطاعات معينة من المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة قصور عالم صناعة السينما. لا يقاوم الحكيم طرح فكرة شراهة المنتج فيما يخص شغفه اليائس تجاه الممثلة الشابة، فيقدم الحكيم مشهدًا حيث نجده ساحرًا يقوم بالنصب على المنتج لكي يجعل قلب محبوبته يرق له.

في الفصل الثاني، نجد الكاتب يرقد في المستشفى بعد أن أنقذته درية نفس الحسناء التي ألقى بنفسه في البحر من أجلها لينقذها، فيتضح أنها سباحة ماهرة، عندما تحضر الشرطة للتحري عن الواقعة لا تستطيع أن تفهم دوافعه الحقيقية، ويجد أن الأسهل هو قبول فكرة محاولته هو للانتحار، ويسمح لهم أن يكتبوا في تقريرهم أن امرأة كانت سببًا في الانتحار. الجميع يتصرف في هذا الفصل على أنه كان يحاول الانتحار من أجل امرأة يحبها، وتنشأ الفكاهة من خلال تباين أغراض الشخصيات التي تعد حيلة محببة لدى الحكيم.

نجد ميمي أيضًا في نفس المستشفي تتعافى بعد أن ضربها المنتج بعصا وتسبب في كسر ذراعها، وكان قد اتبع نصيحة الكاتب الخبيثة وهي أن أفضل وسيلة لكسب حب المرأة هي ضربها بعصا. ينتهي الفصل بوقوع درية والكاتب في الحب واتفاقهما على الزواج، بعد أن علمت بالحقيقة وهي أنه خاطر بحياته من أجل إنقاذها من الغرق. يتناول الفصل الثالث مباراة كلامية، ملاكمة بين الجنسين من نوع اعتدنا عليه في أعمال الحكيم بين الذكي والقوي، درية وفكري، حيث يضع شروطه للاتفاق على الألفة في حياة الرجل الزوجية، وهي حمايته من أعباء الحياة اليومية العملية في المنزل والعائلة بواسطة زوجته، والتي تتعهد في نفس الوقت باحتفاظها بجمالها وتكون مصدرًا لإلهامه الفني المستمر. في بداية الفصل يعرف أن ميمي قررت الانسحاب من الفيلم وترك المنتج المعجب الثري وراءها؛ مما ينهي موضوع الفيلم الذي شغل الفصل الأول كله، وفي الحدث المتعلق بزيارة عم درية، الذي نجده غير مرتبط بالحبكة، يلجأ الحكيم إلى حيلة الهوية الخاطئة ليبعث الفكاهة في الفصل الثالث.

في الفصل الرابع نجد صورة مضحكة لحياة فكري الأسرية هي عكس العش الهادئ الذي وعدت بتوفيره "درية" زوجته، حيث نجدها متنمرة ومزعجة لديها طفل مريض يطلب العناية المستمرة، ونجد فواتير عائلية كبيرة واجبة السداد. الصورة لا تخلو من العناصر الهزلية: مثل وصول الممرضة التي سترعى الطفل ويتبين أنها حامل، وفي الحقيقة تضع مولودًا أثناء وجودها في المصعد مع فكري الذي تأمره زوجته بأن يُهرع بها إلى المستشفى؛ ولذلك في النهاية يضاف بكاء طفل جديد حديث الولادة إلى العش الهادئ. وإجمالاً؛ فإن العش الهادئ يعتبر عملاً مشوقًا وإن كان من الممكن أن يكون أفضل لو كثف الحكيم بعض الموضوعات وألغى التفاهات الكثيرة مهما كانت تبدو مسلية.

ردود أفعال ثورة ١٩٥٢م

في عام ١٩٤٥م، صدرت للحكيم مسرحية "الأيدي الناعمة"، والتي تمثل رد فعله الأول على الثورة التي قادها الجيش المصري عام ١٩٥٢م. يزعم البعض أحيانًا أن مسرحيات الحكيم التي تنتقد المجتمع خاصة التي كُتبت بعد الثورة مختلفة عن مسرحياته المبكرة، ذلك لأنها تمجد قيمة العمل[١٠٠]، ولكن من المؤكد أن دعوة الحكيم لفضائل العمل كانت موجودة بما لا يدع مجالاً للخطأ في مسرحية مثل (اللص) والتي سبق وتمت مناقشتها، وعلى الرغم من أن "الأيدي الناعمة" تعتبر بداية مرحلة جديدة في تطور مسرح الحكيم، وهي مرحلة يطلق عليها محمد مندور "مسرح ذو

رسالة" أو المسرح الحديث، رسالته السياسية هـي الحفـاظ علـى الـوعي السياسي للثورة وقتئذ(١٠١)، أما علي الراعي فيعتبر أن هذه المرحلة الجديـدة تتسم بزواج مسرح العقل والمسرح الشعبي(١٠٢)، ومن هذه الفترة وصـاعدًا يكتب الحكيم مسرحيات بهدف عرضها على المسرح، وقد عرضت بالفعـل معظمها على المسرح.

تتناول "الأيدي الناعمة"موضوعين أساسيين: التصالح بـين الطبقـات الاجتماعية المختلفة، وبيان قيمة العمل. تبدأ المسرحية بـرجلين متعطلـين تجمعهما صداقة: الرجل الشاب "حمودة" ينتمي إلى طبقة فقيرة ولكنه يحمـل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، أما الرجل الأكبر سنًا ويدعى فريد فهـو أمير ينحدر من أصول تركية ومفلس بعد أن صادرت حكومة الثورة قصره، وهو أب لابنتين، ميرفت الابنة الكبرى التي هربـت لتتـزوج مـن سـالم الميكانيكي الذي أصبح رجل أعمال غنيًا، وجيهان الابنة الصغرى التي تعيش الآن مع أختها، فريد لم يسامح ابنته جيهان على هذا الزواج غير المتكـافئ وقرر أن يغفل أمر ابنته، احتفظ فريد بسلوكه المتسلط ومظهره الأرستقراطي على الرغم من فقره، فنجده يدخن السيجار ويقبل دعوة حمودة عندما اشترى له كوز ذرة من بائع متجول بالكاد يكسب قوته، ثم اشترى له قطعـة مـن حلوى البسبوسة من بائع آخر أخبرنا أنه نجح في إلحاق أبنائـه بالجامعـة، ويخبرنا بأن أحد أبنائه من خريجي الجامعة لا يجد أي امتعاض في مساعدة والده في عمله البسيط.

وردًا على إعلان فريد عن إيجار قصره نجد أن الفكرة راقت لعبد السلام الموظف بالمعاش وابنته الأرملة كريمة، واتفقا على العيش في القصر مـع

فريد وحمودة بشرط أن يقوموا بإعداد الطعام والعناية بالقصر بدلاً من دفع الإيجار الذي كان ممنوعًا أن يأخذه فريد، وعاشا مثل أسرة واحدة سعيدة لبعض الوقت، وفي تلك الأثناء وقع فريد في حب كريمة، وعندما تقام حفلة شاي تدعى فيها جيهان وميرفت وسالم ويتضح أن عبد السلام هو والد سالم، وعندما يطلب فريد يد كريمة من والدها يقول له إن ذلك قرارها ويشعر فريد بالإذلال عندما تخبره أن قبولها مرهون بموافقة أخيها سالم الذي يعتبر رب الأسرة. يتقدم حمودة لخطبة جيهان التي تضع نفس الشروط، وبعد مداولات يعبر سالم عن موافقته بشرط أن يعمل الرجلان في أي عمل شريف لكسب عيشهما، ويضمن لهما العمل في منظمات تحت سلطته. تنتهي المسرحية نهاية سعيدة بزواج المحبين، رغم اختلافهم الاجتماعي، وأيضًا بعمل المتعطلين.

من الواضح أن "الأيدي الناعمة" لها دلالتها الرمزية، فسالم يرمز إلى ناصر قائد النظام الثوري الجديد والأسرة تمثل مصر كلها.

يدعو الحكيم الطبقات الاجتماعية أن تتغاضى عن خلافاتها وتعيش في انسجام لإنهاء عهد طبقة الأغنياء الكسالى، وأيضًا يحث على قيمة العمل. كان هناك سبب وراء الرسالة التعليمية لمسرحية الأيدي الناعمة هو حضور الرئيس جمال عبد الناصر بنفسه، وكذلك استقبال النقاد الاشتراكيين المسرحية بحماس شديد، مثل محمد مندور وعلي الراعي، ولكن للإنصاف لا يمكن أن نعتبرها أفضل أعمال الحكيم، فشكلها الرمزي مباشر وأحيانًا تعتبر تعليمية بشكل كبير، على سبيل المثال في أقوال سالم وعندما يمتدح العمل ويشرح إمكانية تكوين ثروة من خلاله[١٠٣]، علق أحد النقاد على سلطوية

سالم المباشرة[١٠٤]. ولكن ما يضر رسالة المسرحية كثيرًا هو حقيقة أن حمودة متعطل رغمًا عنه (وكذلك أبناء البائع المتجول متعطلون رغم أنهم تخرجوا في الجامعات)، وفي الحقيقة نجد حمودة يبحث في شغف ويأس عن وظيفة مناسبة في كل أعمدة الصحف. وعلى الرغم من موضوع المسرحية التاريخي الشائق فإن "الأيدي الناعمة" تفتقر إلى العمق سواء في رسالتها أو في رمزيتها، وتعاني نوعًا من السذاجة، تضاف إلى ذلك سخرية الحكيم المفرطة وغير المنتظمة في الأحداث التي كثيرًا ما تصدمنا، فلم يكتفِ الحكيم بالتصوير المشوق للأمير فريد الذي كان من الأغنياء الأثرياء الكسالى، وإنما قرر أن يعطي مثالاً آخر للأغنياء من محدثي النعمة، وذلك في صورة الزوجين اللذين اصطحبهما السمسار ليستأجرا القصر بغُرفِه العشرين، فقط من أجل إقامة أكثر من أربعين قطة.

أما المسرحية الأخرى فهي مستوحاة مباشرة من الثورة "صاحبة الجلالة" (١٩٥٥م)، وهي لا تستوقفنا كثيرًا لأنها عبارة عن هجوم حاد على جشع وشهوة الملك المخلوع فاروق، وأيضًا على الأنانية وعدم الرحمة التي دفعته لخطف عروس رجل آخر والتي أنقذتها ثورة يوليو التي قادها الجيش. وهناك موضوع ثانوي وهو الفساد الذي اتسم به عصر فاروق، كما يتضح من الاختلاس والفساد المالي اللذين انهمك فيهما والدا الفتاة الشابة، وبسبب نية الملك في الزواج من ابنتهما تمت مكافأتهما بواسطة البلاط، ولكن في النهاية نالا العقاب المناسب من قِبل النظام الثوري. ولا يجب أن نعتبر هذه المسرحية دعوة من الحكيم لدعم الثورة سواء أكان ذلك له صلة بالموضوع

أم غير ذلك، فالحقيقة أن الحكيم نال عظيم التقدير من قِبل النظام الثوري، فقد حصل على وسام الجمهورية عام ١٩٥٨م، وجائزة الدولة الأولى في الأدب عام ١٩٦١م، وفي عام ١٩٥٦م، تم تعيينه مندوبًا لمصر لدى اليونسكو بباريس. ولكن ما يفيد أهدافنا هو أنه بعد عام ١٩٥٦م، أصبحت مسرحياته تعرض على المسرح بصورة مستمرة، وتقديرًا لخدماته لقضية المسرح العربي تمت إقامة مسرح يحمل اسمه "مسرح الحكيم" بالقاهرة، ١٩٦٣م، وعرضت مسرحية بيجماليون في افتتاحه.

تعتبر مسرحية "إيزيس" ١٩٥٥م، على العكس من الأيدي الناعمة وصاحبة الجلالة، فهي تتميز بالإبداع والتركيب والعفوية، كما أنها تعتبر آخر ما كتبه الحكيم عن الأساطير في العالم القديم. وكما يفعل الحكيم في مسرحياته المماثلة نجد أنه يقدم عدة تغييرات جوهرية للأسطورة التي أثارت جدلاً كبيرًا بين النقاد، بعضهم أمثال مندور والراعي دافع عن الحكيم بينما آخرون، أمثال لويس عوض اتهمه بالعبث بالأسطورة ومن ثم تدمير المعنى الديني العميق أو الروحي لها[١٠٥]. الاتهام غير ذي أهمية، ذلك لأن الحكيم شرح في ملحق بالمسرحية دوافعه لكتابة المسرحية، حيث أوضح أن دوافعه ليست رسم الحياة الفرعونية أو تقديم المعتقدات المصرية القديمة، وإنما تقديم شخصيات الأسطورة في ضوء كوني جديد لتفسير المعنى بصورة فاعلة ومناسبة لكل العصور خاصة في العصور الحديثة[١٠٦]، ومن أجل ذلك كان على الحكيم أن يزيل كل العناصر الخرافية والمعجزات من الأسطورة بما فيها إعادة إيزيس الحياة لجسد أوزوريس عن طريق تجميع أجزاء جسده من

أنحاء مختلفة في مصر. خلق الحكيم في مسرحية إيزيس عالمًا بلا آلهة أو إلهات، عالم يسكنه الإنسان فقط ويُعنى فيه بمشكلات تخص المجتمع البشري، مثل: علاقته بالسياسة وعلاقته بالأخلاق وعلاقته بالقوة والحكومة والمدى الذي تحققه الغاية لتبرير الوسيلة، وتساؤل الكاتب عن تكريسه لعالم غير منصف. خطة الحبكة مباشرة فنجد أوزوريس يكرس جهوده لتحسين الحياة وتحسين أحوال شعبه عن طريق تجاربه الزراعية والعلمية، تاركًا السياسة والحكومة والإدارة لشقيقه تايفون (ست) وهو مثل شقيق بروسبيرو في مسرحية العاصفة لشكسبير فنجده طمُوحًا؛ وبالتالي تسول له نفسه الاستيلاء على الحكم من أخيه الذي أهمل واجباته كحاكم. ينجح تايفون بمساعدة أتباعه من عديمي الضمير (شيخ البلد) في خداع أخيه ويضعه داخل صندوق خشبي جميل ثم يأمر بإلقائه في النيل، ثم يعلن بعد ذلك توليه الحكم بعد إعلان غرق أوزوريس في النهر. يعثر بعض الصيادين على الصندوق وهم في الطريق إلى بيبلوس، ويتم إقناعهم ببيع الصندوق وبما فيه الرجل الذي عثر عليه بداخله، وتم بيعه كعبد للملك، يظهر العبد مواهبه الرائعة للملك الذي لم يتعرف بعد إلى شخصيته الحقيقية، ثم يعيّنه مستشارًا زراعيًا له، في نفس الوقت تصمم إيزيس على كشف حقيقة اختفاء زوجها وهي على قناعة بأن أوزوريس كان ضحية مؤامرة حيكت له من قبل أخيه تايفون، وتنجح بعد رحلة بحث شاقة في اقتفاء أثره في بيبلوس وعندما يعرف ملك بيبلوس الحقيقة المؤلمة يأمر بأن تلحق إيزيس بزوجها. ويعود أوزوريس إلى مصر مع زوجته بعد أن وعده ملك بيبلوس بالمساعدة إذا ما احتاج إليها؛

غير أنه يصاب بخيبة أمل عند عودته لمصر ويقتنع بالعيش في الظل داخل قصره مع زوجته وابنه حديث الولادة حورس قانعًا بمجتمعه الصغير، ويسخّر خبرته في الزراعة من أجلهم حتى ذاع صيته وعرف باسم الرجل الأخضر الذي يحمل اسمه أصداء الرسول المعروف باسم الخضر (عليه السلام)، طبقًا للقصص الإسلامي الذي ارتبط بالخيال الشعبي بمنبع الحياة والنماء. وفي الوقت المحدد يكتشفه جواسيس تايفون فيقتلونه ويقطعونه إربًا، ويتم إلقاء أشلائه في كل أنحاء البلاد. تنعي إيزيس موت زوجها وتقسم بأخذ الثأر من تايفون، وتعد ابنها حورس من أجل هذه المهمة المقدسة، وعندما يبلغ حورس مرحلة الرجولة يتحدى عمه في مبارزة ولكنه يخسر ويتدخل شيخ البلد، الذي انقلب سرًا ضد تايفون بسبب عدم وجود نهضة حقيقية وأيضًا بسبب رشوة إيزيس له، ليمنعه من قتل حورس ويقترح محاكمة علنية وشعبية. وأثناء المحاكمة يصعب على إيزيس وحورس تقديم أدلة تعزز زعمهما، ولكن في اللحظة الأخيرة بفضل العناية الإلهية يظهر ملك بيبلوس ليؤكد روايتهما، فيلوذ تايفون بالفرار ويعتلي حورس عرش مصر. هذا الهيكل للمسرحية تم إثراؤه بالتفاصيل الدافئة لواقع الحياة المصرية المتنوع ما بين الفلاحين الضعفاء وهم يحملون الأرز إلى السوق، إلى المفكرين وهم يتجادلون فيها بينهم حول الالتزام السياسي، وكانت قضية ساخنة في مصر في منتصف الخمسينيات. تقع الأحداث في الهواء الطلق، على ضفاف النيل في إطار خلاب إما قبل شروق الشمس أو بعد غروبها، فيما عدا تنوع المشاهد خارج قصور الملك في بيبلوس أو قصر تايفون. الرمزية ليست

مشفرة تمامًا لأن الأحداث الدرامية بحيويتها قدمت باختصار وبسخرية وبثراء، حيث توجد جوقة مكونة من سبعة كُتّاب يرتدون أغطية للرأس على شكل ذيل العقرب ويعلقون أقلامًا من البوص وراء آذانهم، تقوم الجوقة بالعزف على الناي وتغني عن قوة الأقلام، ولكن للأسف لم تظهر الجوقة إلا في مشهد واحد فقط، فكلما ازداد الوضع السياسي سوءًا وجدنا كتّاب الجوقة يتغيرون في رصد الأحداث، وربما الإشارة هنا إلى أن العمل السياسي سبب التوتر والضغط الغالب على الحياة السياسية المعاصرة، مثل: استبداد الحكومة، وكفاءة آلة الإعلام، وشراء ضمائر الكتاب، والحاجة إلى الاختيار ما بين الالتزام العقائدي أو الحل الوسط من أجل التعايش. إن لجوء إيزيس للشر وإلى الدعم من البلطجي عديم الضمير شيخ البلد، لتنفيذ خطتها للثأر لموت أوزوريس وإرجاع حقوق ابنها حورس على أساس أنها تحارب الشر بالشر، يفرض بقوة قضية العلاقة بين الغاية والوسيلة.

ولذلك نجد أن معتقدات ذلك الفيلسوف غير المرن ترغمه على خروجه من حزبها؛ لأن قلبه ينفطر عندما يرى خيانة لمبادئ أوزوريس السامية، ورغم أنه يدرك سبب عدم استعداد إيزيس أن تجعل مصير حورس نفس مصير أبيه، ولماذا تصر على محاربة الشر بالشر، تثير إيزيس الإعجاب لوجود صفتين لديها وذلك غير معتاد من الحكيم خاصة في تصويره للمرأة. فإيزيس هي المرأة الإيجابية التي لا تُقهر كزوجة وكأُم، أمام شيخ البلد الأناني عديم المبادئ، والذي يشكل خطرًا لأنه يجسد الكفاءة والفتوة المستبدتين، وهو نوع من الرجال يعتمد علية المستبدون لدوام خططهم

الشريرة. وبسبب حيوية الشخصيات وقصصهم البسيطة الأخاذة ومواقفهم الدرامية التي رسمت في إطار ريفي بسيط، ورغم إثارة قضايا سياسية؛ فإن مسرحية إيزيس حققت نجاحًا مسرحيًا أكثر من مسرحيات أخرى للحكيم؛ ذلك لأنها تخاطب المتفرج بسهولة أيًا كان معياره الفكري.

ونفس الدرجة من النجاح حققتها مسرحية "الصفقة" التي تعتبر المسرحية التالية وحققت نجاحًا كبيرًا على المسرح[١٠٧].

وعلى عكس "إيزيس" لم تعتمد "الصفقة" على الأسطورة التي أثبتت أنها تشتت وتعرقل العمل، بل اعتمدت على أحداث حقيقية مستوحاة مباشرة من حياة الريف قبل ثورة ١٩٦٢م. تخطط شركة بلجيكية لبيع بعض الأراضي في إحدى القرى، بالمزاد العلني، ويقنع صرافًا يدعى شنودة الشركة بالبيع مباشرة إلى الفلاحين بشروط أن يدفعوا ربع المبلغ المطلوب نقدًا ويتم تقسيط الباقي على عشرين سنة. وتبدأ المشاهد الأولى للمسرحية في ميدان بالقرية وشنودة يراجع قائمة بأسماء الفلاحين المشتركين والمبالغ المدفوعة، ونلمس لهفة الفلاحين وهم يحتفلون بانتهاء الاتفاق الذي بموجبه سوف يصبحون ملاكًا للأراضي بدلاً من عملهم أجراء مستغلّين في الأرض، فيذبحون عجلاً لإقامة حفل ويعزفون الموسيقى ويغنون في لهو صاخب. ثم يلمح خميس- وهو عامل المخازن بالشركة - حميد بك، أحد الملاك المشهورين بسوء السمعة، ومعه مساعد المأمور فيفترض أنهم قدموا لشراء الأرض غير مدرك للسبب الحقيقي وهو تعطل سيارتهم وهم في الطريق إلى القاهرة؛ يسرع خميس ليحذر أهل القرية المجتمعين وبعد مداولات كثيرة يقررون أن أفضل

شيء هو عدم قتل حميد بك، رغم استعداد بعضهم للقيام بذلك واسترضائه عن طريق دفع مبلغ في نظير تراجعه عن شراء الأرض، فيتحركون في مسيرة للقائه رسميًا عند المحطة ويستقبلونه بالموسيقى وعبارات الترحيب. تنشأ الفكاهة بسبب سوء فهم الشخصيات بعضها بعضًا وحديثهم المتناقض الأغراض؛ فليست لدى حميد أدنى فكرة عن استقباله كشخصية عامة يتنافس في استقباله الفلاحون، ولا يستطيع أي منهم أن يشرح له الأمر بالضبط. ويصاب حميد بك بالفزع بسبب إسرافهم في شكره خاصة عندما يدس أحدهم مبلغًا كبيرًا من المال في جيبه، في البداية يعتقد أنهم مجانين لكن سرعان ما يكتشف الحقيقة فيغير رأيه ويقرر أن يشتري الأرض لنفسه، ولكن مساعد المأمور يثنيه عن عزمه، وذلك لأنه حصل سرًا على رشوة كي يساعد الفلاحين فيضع حميد بك شروطًا صارمة، فهو لا يريد فقط تعويضًا ماليًا ولكنه يصر على اصطحاب الشابة مبروكة إلى القاهرة؛ كي تعمل في خدمة ابنه الصغير وكانت قد أغرته تمامًا، ويُصاب الفلاحون بالدهشة عندما توافق مبروكة على الذهاب للقاهرة كي تنفذ صفقة الأرض؛ ولكنها تخدعه في القاهرة فتتظاهر أنها مصابة بالكوليرا وتتوجه في الحال إلى المستشفى، بينما يوضع هو وأسرته في الحجْر الصحي لمدة كافية تسمح للفلاحين بالتوقيع وإتمام الصفقة مع الشركة البلجيكية. ترجع مبروكة منتصرة إلى القرية بصحبة خطيبها محروس، وتحتفل القرية كلها بهذا النصر، وترغم مرابي القرية على إعطاء مبروكة ومحروس مبلغًا من المال كهدية تساعدهما على نفقات الزواج؛ ذلك لأن والديهما قد أنفقا مدفوعاتهما كلها على الصفقة وكانت مخصصة لزواج أبنائهما.

مسرحية "الصفقة" مشوقة لأن اهتمامنا لا ينصرف رغم الحوار الطويل أو المناقشات المجردة، فالصفقة التي كانت على وشك الاكتمال في البداية لم تتم إلا في الخاتمة، ويتم الاحتفاظ بعنصر التشويق الناجح، حيث ينتظر الفلاحون المبتهجون والمتشوقون للاحتفال بذبح العجل إلى أن يتأكد شنودة من حساباته، ثم تقاطعهم صرخات جدة تهامي عندما تكتشف أن حفيدها سرق كل مدخراتها من أجل مصاريف جنازتها، ذلك لأنه أراد أن يدفع نصيبه في الأرض، وفي الحال يظهر المرابي الثري يقرض تهامي المبلغ المطلوب، ثم يرجع الفلاحون بعد ذلك لمواجهة الخطر الأكبر عندما يحضر أحد كبار الملاك.

المسرحية مُحْكمة البناء وتستغل المؤثرات المرئية والمسموعة. الفصل الأول يبدأ باستعدادات الفلاحين لاحتفالهم وينتهي بالمسيرة المصاحبة باستخدام الدفوف والمزامير، ويبدأ الفصل الثاني بالمسيرة عائدة من المحطة وحميد راكبًا فرسًا ومعه مساعد المأمور راكبًا حمارًا، وينتهي الفصل بمغادرة مبروكة من دون احتفال مع حميد للقاهرة، ويسمع صوت عويل النساء لموت جدة تهامي تبعه مسيرات للنساء المنتحبات، ثم يبدأ الفصل الثالث. وتنتهي المسرحية كلها بالغناء واللهو الصاخب والاحتفال بالنتائج الختامية للصفقة الناجحة. الأغنية تعالج الموضوع الذي يسعد الفلاحين وهو ملكيتهم للأرض، ولكن يعطل ذلك وجود عقد البيع في البداية ويتكرر غناء نفس الأغنية في النهاية؛ مما يعطي المسرحية شكلاً دائريًا متقنًا.

على الرغم من تعاطف الكاتب فإن صورة القرية المصرية في "الصفقة" رسمت بطريقة متقنة، وعلى النقيض فهناك قلة من كتاب المسرح يستطيعون نقل الإحساس بحياة القرية مثلما يفعل الحكيم بمهارة أو بواقعية. "فالصفقة" غنية بشكل غير عادي بالتفاصيل الواقعية، فبسبب رغبة الفلاحين في امتلاك الأرض نجدهم يتحركون ويعملون بجد وتفانٍ، وأعطوا صورة رائعة للتضامن والتكامل؛ حتى إنهم باعوا ممتلكاتهم البسيطة مثل الخزائن الخشبية والأواني النحاسية من أجل جمع رأس المال اللازم، تنازل عوضين وسعداوي عن مدخراتهما المخصصة لزواج أبنائهما، حتى تهامي سرق مدخرات جدته ورغم ذلك فليس كل من في القرية سعيدًا بما يحدث، فبينما الجيل الأكبر يعتقد أن شراء الأرض يمنحهم فرصة العمر، نجد الجيل الأصغر ممثلاً في مبروكة ومحروس اللذين تأجل زواجهما بسبب شراء الأرض يعتقدان أنها كارثة، فبعد أن كان الفلاحون يمثلون المسئولية الأخلاقية في المجتمع أظهرت الصفقة لديهم ضعفًا أخلاقيًا يجعلهم لا يتورعون عن فعل أي شيء لإتمام الصفقة، وكثير منهم فكر في إمكانية قتل مالك الأرض الثري لإبعاده من طريقهم.

ربما يكون إظهار الحكيم لمصداقية شخصيات الفلاحين هو ما يميز المسرحية، فهم مزعجون رغم مرحهم في نفس الوقت بلغة متنوعة مليئة بصور طبيعية لحياة الريف[١٠٨]. فنجد حلاق القرية يجلس القرفصاء ويحلق للزبائن بموس الحلاقة المتسخ، ولأنه متعطل عن العمل معظم الوقت فكثيرًا ما نجده يصطاد في قناة الري الذي يسقط فيها من دون قصد مِسنًا لموس

الحلاقة الوحيد الذي يملكه، ينادي على بضاعته ويقايض خدماتـــه، حلاقـــة الذقن مقابل رغيف أو مقدار من الشعير، وعندما سأله أحد الزبائن أن يضع له بودرة التلك، عرض عليه مازحًا بودرة المبيدات الحشرية للقطـــن، فهـــي البودرة الوحيدة الموجودة بالقرية. فزع الفلاحون عندما أعلن أنه تسبب مـــن دون قصد في وفاة أحد الفلاحين عندما جرحه أثناء الحلاقة بواسطة مـــوس الحلاقة الصدئ، ولكنه يكسب إعجابهم عندما يعرض أن يشق رقبة حميد بك لهم. ادخر متعهد الدفن بالقرية مبلغًا كبيرًا ليؤدي فريضة الحج لبيت اللـــــه الحرام ثلاث مرات، ورغم عدم اهتمامه بشراء الأراضي فإنه يمثـــل البنـــك غير الرسمي لأبناء القرية فهو يُقْرِضهم بفائدة عالية، والوحيد الذي يعـــرف سر مصدر ثروته هو خميس حارس المتجر؛ ذلك لأن الحانوتي بعـــد دفـــن الموتى يرجع بهدوء وينبش القبور ويسرق الأكفان الغالية ويبيعهـــا لتـــاجر الأقمشة في البلدة. كان خميس يعمل في القرية منذ خمس سنوات، وعاصـــر قضية الأرض والفلاحين؛ خاصة أنه يعيش بمفرده بعد وفاة زوجتـــه أثنـــاء الولادة، ورغم أنه يعاقر الخمر ويتركها مرغمًا في نهاية الشهر عندما ينفـــد ماله فإنه محترم لا يريد أن يدمر الحانوتي فيحفظ سره. وعنـــدما يجـــد أن الحانوتي أصبح شديد الأنانية ويرفض مساعدة أبناء القرية يقرر خمـــيس ألا يبتزه، ولكنه يصل إلى اتفاق آخر، وهو أن يتحمل نفقات جنازة جدّة تهـــامي ويعتبر أن الأموال التي أقرضها للفلاحين لإعطائها لحميد بك مساعد المأمور مجرد هبة، كما يرغمه على دفع نفقات عرس مبروكة. كانت جـــدة تهـــامي تعتبر جنازتها أهم بكثير من شراء أي أرض ومن أي شيء آخر في الحياة، فالعجوز تفتخر بالقماش الفاخر غالي الثمن الذي اشترته من الحانوتي ليكون

كفنًا لها، إن سعادتها بالكفن وكأنه ثوب زفاف(١٠٩). يعرض تهامي أن يسرق بندقية الخفير ليقتل بها مالك الأرض الثري، وفي لحظة يشجعه أبناء القرية أن يفعل ذلك على بركة الله؛ لكنه لا يبالي أن يغامر بشرف مبروكة في سبيل صفقة القرية. وحتى شنودة صراف الشركة القبطي، والذي يقنع الشركة البلجيكية ببيع الأرض للفلاحين، يظهر كشخصية مركبة: فهو يتصرف بدوافع مختلفة وسلوكه ليس خالص النقاء؛ لأنه يأمل في الحصول على عمولة من الفلاحين، وفي الحقيقة تصدمنا شخصية حميد بك مالك الأرض لأنه وحش خالص، بأنانيته وشهوانيته ولا يحمل أدنى ذرّة من خير، إذ يتراجع مرتين في وعوده مع الفلاحين وفكرة امتلاك الأرض ليست حلمًا خالصًا، لا شك أنها مستوحاة من قانون الإصلاح الزراعي لعبد الناصر، الذي حد بشكل كبير من امتلاك قلّة من الإقطاعيين الأثرياء مساحات كبيرة من الأراضي.

وهناك أهمية كبيرة في حقيقة وقوع أحداث المسرحية في الفصول الثلاثة في الهواء الطلق، والميدان العام للقرية بلا مشاهد محددة يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الحكيم يكتب مسرحيات للأداء على المسرح وليست للقراءة في الكتب. في ملحق للمسرحية يقول الحكيم، إن "الصفقة" حاولت أن تعطي حلاً تجريبيًا لأربع مشكلات يعاني منها المسرح العربي:

١- اللغة. ٢- المسرح.

٣- الفن الشعبي والفلكلور. ٤- التمثيل الواقعي.

وبسبب ازدواج اللغة العربية المعاصرة فضل الحكيم ألا يكتب بالفصحى أو بالعامية ولكن بما وصف بأنه لغة ثالثة، وهي لغة تبدو للوهلة الأولى كأنها عامية ولكن في الحقيقة هي لغة تتبع اللغة الفصحى قدر الإمكان على المسرح؛ وبالتالي يمكن للممثلين أن يحولوا الحوار إلى لغة كلام ومن ثم تبدو أقل تصنعًا، بينما على الصفحة المطبوعة يمكن فهم النص في أي مكان في العالم العربي. ولقد تم توضيح أن الحوار لا يتبع قواعد اللغة العربية بحذافيرها(١١٠)، وهذه حقيقته من الإنصاف (القول إن الحكيم نفسه يعترف بها)(١١١)، إذا أمكن أن يستخدمها. وبلا شك أن "الصفقة" تجربة قوية استخدم فيها علم اللغة، وفي أسوأ الحالات يمكن وصفها بتجربة فشل مجيدة، وحتى الناقد المتميز "محمد مندور" تعاطف مع تجربة الحكيم(١١٢). المشكلة الثانية وهي عدم وجود مسارح في أنحاء الوطن العربي وتخطاها الحكيم عن طريق جعل أداء "الصفقة" ممكنًا في أي مكان، فالمسرحية لا تحتاج إلى مناظر أو حتى أزياء محددة(١١٣). المشكلة الثالثة من وجهة نظر الحكيم ليست بسبب المسرح العربي، وإنما تكمن في نزعة كتّاب المسرح إلى مخاطبة قطاع صغير من المجتمع، في مسرحية "الصفقة" حاول الحكيم أن يكتب عملاً يخاطب من خلاله جمهورًا عريضًا ينتمي إلى مستويات فكرية متعددة، وذلك عن طريق تقديم عناصر فنون شعبية متكاملة البناء مثل احتفالات الفلاحين ومسيرات النساء لتشييع الجنائز، وبلا شك أسهم كل ذلك بالإضافة إلى استخدام اللغة في نجاح المسرحية على المسرح. المشكلة الأخيرة وهي صعوبة تحقيق الواقعية في التمثيل الحر، وذلك لميل الدراما

العربية إلى الهزليات أو الميلودرامات، ولكي يتغلب الحكيم على هذه المشكلة اختار أحداثًا ومواقف وشخصيات المسرحية من الحياة اليومية؛ لأن ذلك يساعد على تفسيرها بأسلوب واقعي على المسرح مع إلغائه للمبالغات المسرحية المعتادة، ويختتم الحكيم هامش المسرحية بملحوظة أنه لا توجد حلول نهائية في الفن أو الأدب، وعلى الكتاب الاستمرار في التجريب بلا توقف مدى حياتهم. من الواضح أن الحكيم كان يفكر في نفسه عندما أضاف هذا التعقيب؛ لأن أكثر شيء لافت للنظر في عمله ككاتب مسرحي هو عدم توقفه عن التجريب.

وبين مسرحية "الصفقة" و"السلطان الحائر" ١٩٦٠م، والتي تعتبر المسرحية التالية، كتب الحكيم ثلاث مسرحيات، هي: "لعبة الموت،" "أشواك السلام"، "رحلة إلى الغد"، عام ١٩٥٧م، كما كتب ثنائية بركسا عام ١٩٦٠م، ولا تعتبر هذه المسرحيات متميزة رغم تخصصها في جوانب متعددة، ولكنها لم تضفِ غير القليل إلى إنجاز الحكيم. تحكي لعبة الموت عن أستاذ التاريخ القديم يخبره الأطباء بأنه مريض ولم يتبقَ لديه سوى ثلاثة أشهر، وذلك بعد أن تعرض لإشعاع قاتل، ولكنه يصرف النظر عن الانتقام من البشر بعد أن وقع في حب فتاة صغيرة كان مفترضًا أن تكون ضحيته. أما "أشواك السلام" فهي عبارة عن معالجة درامية على المستوى السياسي وعلى مستوى العلاقات الشخصية والعائلية، للفكرة الساذجة لعدم الثقة التي تنبع من الجمل المتبادلة، وتقف كعقبة دائمًا في تحقيق السلام بين الناس والشعوب. "رحلة إلى الغد"، مستوحاة من الإنجاز الروسي في عالم الفضاء ودوران الأقمار

الصناعية حول الأرض، في فانتازيا درامية، نجد رجلين، أحدهما طبيب والآخر مهندس حكم عليهما بالإعدام بسبب ارتكابهما جريمة قتل يُمنحان الاختيار: إما تنفيذ الحكم أو الانطلاق في كبسولة إلى الفضاء بدلاً من الإعدام، ويجدان أنفسهما على كوكب غريب؛ ولكنهما يستطيعان العودة إلى الأرض بطريقة مبتكرة بعد مرور ثلاثمائة عام ليجدا الأرض قد تغيرت وأصبحت عالمًا جديدًا من التكنولوجيا العقلانية يغيب عن المشاعر، يربح المهندس العقلاني بهذا العالم ولكن الطبيب يختار العزلة. علق أحد النقاد على "رحلة إلى الغد" قائلاً بأنها تمثل رمزًا سياسيًا للعرب في عام ١٩٨٤م، وتعد من أكثر مسرحيات الحكيم جاذبية وابتكارًا جديدًا[١١٤]؛ غير أنها ليست مُحْكمة البناء ولا تصلح للتمثيل بسبب طولها وموضوعاتها المتعددة المترامية الأطراف.

"السلطان الحائر" تعتبر مسرحية تتناول عدة موضوعات، ولكنها تنجح في ربطها بمهارة في عمل محكم البناء، وأثبتت أنها واحدة من أنجح مسرحيات الحكيم المتميزة. في مقدمته للمسرحية أشار الحكيم بأنها كُتبت عام ١٩٥٩م، في باريس وهي مستوحاة من التوتر الهائل الذي يسود الأوضاع العالمية، مثل الخوف والقلق بسبب عدم قدرة الحكام على اتخاذ القرارات اللازمة لحل مشكلات العالم، فالحكام عادة ما يسعون إلى تحكيم القضاء أو السيف، لا يمكنهم القول أى من المسارات البديلة تحتاج إلى شجاعة هائلة قد تعرض البشرية إلى خطر أفدح[١١٥]. ورغم أن الحكيم قدم مشكلة الاختيار في إطار تاريخي شرقي؛ غير أن الواضح من مقصده هو كتابة مسرحية حديثة تتناول وضع العالم المعاصر، وإن كانت المسرحية تعني أكثر من ذلك.

تقع أحداثها في القاهرة في زمان غير محدد من تاريخ المماليك، رغم أن هناك حادثة مزاد لبيع أحد الأمراء المماليك، ويبدو أنه حدث تاريخي وقع في القرن الثالث عشر(١١٦). تبدأ المسرحية بمشهد سجين مقيد إلى أحد الأعمدة في ميدان بوسط المدينة قُبيل الفجر، ويحاول السجين أن يعرف من جلاّده الناعس متى يتم تنفيذ حكم الإعدام، وبنفاد صبر وعلى مضض يخبره بأنه بمجرد أن يسمع أذان الفجر سوف يفصل رأسه عن جسده، وذلك بناء على تعليمات الوزير، ومن خلال الحوار نجد أن العالم منقلبٌ رأسًا على عقب، لأن الجلاد يسأل السجين أن يدعوه إلى كأس من النبيذ ليرفع معنوياته، والمنطق الحاذق هنا هو أنه إذا لم يكن الجلاد في المزاج الصحيح فلن يستطيع أن يقطع رأسه بضربة واحدة سليمة، ويتم إحضار نبيذ له من حانة قريبة مفتوحة لأنها تخدم زوار المحظية في المنزل المجاور أيضًا، وعندما يفرط الجلاد في الشراب يغني أغنية من تأليفه مستوحاة من حالة السجين ويصدر أصواتًا عالية، مما يجعل خادمة منزل المحظية تحضر، وتطلب منه أن يصمت لأنه يزعج السكان، ويترتب على ذلك مشهد لمشاجرة شائقة بين الخادمة والجلاد والتي تنتصر عليه بحيويتها. تظهر المحظية لتجبر الجلاد إلى الاعتذار وتتعرف إلى السجين الذي يعمل تاجرًا للعبيد وهو مشهور جدًا، وتسأل عن محنته وتنزعج عند سماع أنه سوف يعدم من دون محاكمة عادلة، في نفس اللحظة يظهر المؤذن فتحاول المحظية أن توقف تنفيذ الحكم وتدعو المؤذن لتناول مشروبٍ ساخنٍ في منزلها قبل الأذان، ولا نعرف تحديدًا ما جريمة المتهم لأنه غير مصرح له بذلك.

يظهر الوزير محاطًا بالحراس ويغضب ويصدم لأنه وجد أن الجلاد لم ينفذ حكمه لأن أذان الفجر والصلاة قد مرت عليهما فترة طويلة، يتوسل إليه الجلاد قائلاً: إنه لم يسمع أذان الفجر ولكن عندما يسأل الوزير المؤذن يدعي أنه قد أذن فعلاً وتصدق على قصته المحظية وخادمها، في نفس الوقت يحضر السلطان الذي تلقى التماسًا من المتهم ومعه قاضي القضاة كي ينظر في القضية لإصداره الحكم العادل، فقط عندما تجري المحاكمة نكتشف طبيعة الاتهام، فقد تم الإبلاغ بأن المتهم ينشر شائعة أن الملك لم يتم عتقه من قِبل السلطان السابق (المُتوفَّى) وبالتالي لا يحق له تولّي الحكم لأنه ما زال عبدًا، ونعرف أن المتهم هو تاجر العبيد نفسه الذي باع السلطان عندما كان عبدًا شابًا للملك وبأن قصته حقيقية، وهي نتيجة لإهمال الوزير الذي لم يتمكن من عتق السلطان الحالي قبل وفاة السلطان السابق. يصر قاضي القضاة أن الإجراء القانوني لا بد وأن يتخذه السلطان، لأن السلطان أصبح مِلْكًا لبيت المال العام؛ حيث إن مالكه الأصلي لم يعتقه ولم يكن له وريث فلا بد أن يقام مزاد عام بشرط أن من يقع عليه حق الشراء يعتقه، وفي هذه الحالة لن تعاني الخزانة خسائر من تعاملات غير منصفة بالنسبة لملكيتها وسوف يحصل السلطان على حريته بطرق قانونية(١١٧). كان الوزير قد فشل في محاولة كتمان الأمر عن طريق إعطائه أوامر بإعدام تاجر العبيد، والآن أصبح يحاول دون جدوى إقناع القاضي أن يتجنب مثل هذا الحل المشين والمذل للسلطان عن طريق ذبح فدية وإطلاق سراحه، وعندما أدرك أن قاضي القضاة لا يقبل الحل الوسط والذي اعتبره ضد القانون، عندئذ حاول

السلطان تسوية الأمر بالسيف، ولكن الوزير نصحه بأنه سيجعل من قاضي القضاة شهيدًا، وبعد تفكير مُضْنٍ رضخ للحل القضائي بعد أن أقنعته كلمات القاضي، "سوف يفرض السيف إرادتك، ولكنه سوف يخضع شخصك والقانون رغم أنه يذلّك فهو سيحميك في النهاية" (١١٨).

يبدأ الفصل الثاني بتجهيزات للمزاد العلني لبيع السلطان والذي تحضره جموع غفيرة جذبتها الفكرة الغريبة، عندما يحضر أحد الزبائن ويزايد على السلطان ويشتريه يرفض أن يعتقه على اعتبار أن الأوامر لم تصدر له بإطلاق سراحه، وعندما يتم تهديده بالتعذيب ويجبر على كشف شخصية المشتري الحقيقي الذي فوضه لذلك يذهل الجميع؛ لأنه يتبين أن المشتري هو المحظية التي تجادل ببراعة قاضي القضاة في عدم قانونية إجبارها على إعطاء السلطان حريته، لأنه شيء رهيب أن تتنازل عمّا اشترته لتوّها، تهزم العدالة بمنطقها فيلجأ الوزير للتهديد ولكنها تقاومه بشجاعة، وعندما يشاهد السلطان في حالة من السخرية إفَلاس كل من الوزير والقاضي يقرر أن يتخلى عن كبريائه ويسمح للقانون أن يأخذ مجراه، ويلقي بنفسه تحت رحمة السيدة التي يعتبرها الجميع مجرد عاهرة، أخيرًا توافق على إعطائه حريته بشرط أن يمضي ليلة واحدة في منزلها، وتعد بأن توقع صك العتق في اليوم التالي. في الفصل الثاني نجد السلطان يتسلى بالاستماع إلى الموسيقى ورقص المحظية في بيتها، ويتبين له أنها ليست مجرد عاهرة، ففي الحقيقة هي أرملة فاضلة أرادت صحبة السلطان ولا تسعى للمتعة الجسدية ولكن لحديث مهذب، كان زوجها السابق يقيم جلسات منتظمة في منزله يدعو إليها

الأصدقاء للاستماع إلى الشعر والموسيقى والغناء وللمشاركة في مناقشات فكرية تساعدهم على استكمال أنشطتهم. وقالت إنها تستمتع بهذه الجلسات في بيتها حتى بعد وفاة زوجها في مجتمع يحرم على النساء غير المتزوجات مثل هذه الجلسات، ولم تهتم لسمعتها لأنها تدعو الرجال لمثل هذه الجلسات، وبطبيعة الحال يفترض قاضي القضاة الأسوأ، فيقرر أن يحرر السلطان من صحبة السيدة سيئة السمعة بأسرع ما يمكن، فيأمر المؤذن أن يعجل بأذان الفجر ليصبح منتصف الليل، ومن فرط دهشة وارتباك الناس عند سماعها الأذان يخرج السلطان ليتحقق من الأمر، ثم يوبخ القاضي لتلاعبه بالقانون ولعدم أمانته ويستعد لمغادرة منزل السيدة، فتخبره بأنها تقدر قلق القاضي عليه ثم توقع على الوثيقة في الحال، يشعر السلطان بالامتنان لها فينزع من عمامته جوهرة ثمينة من الزفير ويقدمها لها كهدية وداع ويأمر الوزير برد المال الذي أنفقته، ويأمر المدينة كلها بأن تعامل السيدة باحترام شديد وتعتبرها "امرأة نبيلة".

وعلى الرغم من أن المسرحية تعالج مسألة استخدام القانون أم القوة في حل مشكلات العالم؛ فإنها ذات صلة بموقف مصر السياسي الحالي وهو أن مصر ما زالت تحت الحكم العسكري، وكان ذلك نداء وجهه توفيق الحكيم لعبد الناصر والجيش بأن يعودوا إلى الثكنات ويستمدوا الشرعية من خلال حكم القانون بالنسبة للدستور أو بالنسبة للحياة البرلمانية. المسرحية لأنها تقترح رأيين للقانون، وهو معارضة خطاب القانون لروح القانون، فالمسرحية تسخر من خطاب القانون في مواطن كثيرة: عندما يقرر قاضي

القضاة أن يطبق خطاب القانون بحذافيره، فيأخذ أبعادًا عبثية مثل عرض حاكم البلاد في مزاد علني، فمن ناحية يبدو وكأنه يجسد الاعتقاد في قدسية القانون ومن أجل المبدأ يعلن أنه مستعد للتضحية بحياته؛ ولكنه يقول للسلطان إنه لا يستطيع أن يقبله كحاكم شرعي بعد، أن اكتشف أنه عبد ومن ثم لا يمكنه أن يحكم شعبًا حرًا. ومن خلال أحداث المسرحية يتضح أن قاضي القضاة كان يعلم طوال الوقت بأن السلطان لم يكن حرًا؛ لأنه لو كانت هناك وثيقة للعتق لكانت بحوزته لأنه كقاضٍ يحفظ كل المستندات، ولكنه بدافع من النفعية والخوف على منصبه سمح للسلطان بأن يحكم مع العلم الكامل بأن ذلك يعارض القانون؛ ولكنه على ما يبدو كان راضيًا عندما كان السلطان يحكم من دون أن يعلم بموقفه غير القانوني. وخلال المناظرة مع المحظية حول السؤال عن شرعية المزاد من خلال منْ سيشتري السلطان لا بد أن يعتقه، كشفت المحظية بسهولة مواقفه العبثية المتناقضة وأجبرته على الإقرار بأن ما طرحه يعادل القول بأنه "إذا أردت أن تُملك فيجب ألا تملك"[١١٩]. والمثال الأخير على التزامه بخطاب القانون يحدث عندما يأمر المؤذن بأن يغير موعد أذان الفجر إلى منتصف الليل، وفي ذلك عدم أمانة لاحظها السلطان لأنه اكتسب من خلال تجربته المؤلمة الاحترام الأصيل لروح القانون، وشخصية السلطان هي الوحيدة في المسرحية التي تتطور، ففي البداية يظهر كتجسيد للفضائل البطولية، فهو قائد ناجح للجيوش انتصر لتوّه في الحرب ضد الأعداء، وهو رجل ذو شخصية قوية يتمتع بالإخلاص والشجاعة، وكان الذراع الأيمن للسلطان السابق، وقد اكتسب احترام ومحبة

شعبه، يبهرنا عندما يظهر للمرة الأولى بحزمه وكرامته. وحتى حيرته التي يشير إليها الكاتب في العنوان (السلطان الحائر) كانت لصالحه، ذلك لتطور إدراكه بتعقيد المسألة التي تواجهه إذا وقع اختياره على حل المشكلة بالسيف وواجهه إغراء حل المشكلة بالسيف وكان حلاً ممكنا، وكان ذلك سيعطينا حاكمًا قويًا وإن كانت لا رؤية له، ولن يعطينا الحاكم المثالي الذي أراده الحكيم؛ لأن المسرحية في الحقيقة تعالج فكرة الاختيار ما بين السيف والقانون.

تعتبر المسرحية معالجة حديثة لموضوع ينتمي للعصور الوسطى "مرآة الأمراء ونشأة الملوك في التقاليد العربية". لقد كانت وصْفة الحكيم للحاكم الكامل من دون شك مصممة خصيصًا كنصيحة لجمال عبد الناصر قائد ثورة ١٩٥٢م، والذي كان ضابطًا شابًا محبوبًا، فإلى جانب الشجاعة العسكرية والسياسية لابد أن يتعلم الحاكم كيف يحترم بعمق روح القانون حتى لو كلفه ذلك بعضًا من الذل أو المهانة، لا بد أن يسلم نفسه تمامًا لحكم القانون مثله مثل أقل رعاياه، ولكن كما يقول الحكيم هذا وحده ليس كافيًا وإلا لانتهت المسرحية بعد الفصل الثاني، عندما وافق السلطان على اصطحاب المحظية إلى بيتها كعبد لليلة واحدة وقد وعدته بالعتق في اليوم التالي.

الحاكم المثالي لا بد وأن ينفتح على تأثير الفن الراقي، وهنا تمثله المرأة وبيئتها الفنية فهي لا تبالي بتقاليد المجتمع في سبيل الحصول على حريتها الروحية؛ لهذا السبب يخرج السلطان في نهاية المسرحية من بيتها وهو أكثر حساسية وكرامة عما كان عليه، كما رأيناه في البداية قائدًا منتصرًا قويًا ولكنه مهيمن متغطرس. من ثم فإن السلطان الحائر تعتبر حكاية رمزية

عن الحكومة الصالحة، وهي مسرحية تعليمية كذلك، فالشخصيات لديها مناصب بلا أسماء، مثل الوزير، قاضي القضاة، المؤذن، الجلاد، بائع النبيذ، وإلى جانب شخصية السلطان التي تطورت لا نجد شخصيات مركبة أخرى ربما المحظية، التي تثبت أنها خصمٌ قوي للوزير الذي لا يمكن للقاضي التنبؤ بتغير سلوكه، من ناحية أخرى يمثل الوزير السلطة التنفيذية عديمة المبادئ والرحمة، والتي هدفها استقرار البلاد بأي ثمن؛ حتى ولو كان التصفية الجسدية لأي شخص من دون محاكمة عادلة إذا ثبت أنه مصدر للاضطراب، كما يقوم الوزير بتلفيق تهمة الخيانة لمن يثير القلق من المواطنين، وبسبب الحوار المليء بالحيوية وسرعة الأحداث تجذب الشخصيات الأساسية انتباهنا بدلاً من أن يكونوا مجرد دُمًى في يد الكاتب، ومن خلال اختيار الكاتب لفترة تاريخية غير محددة ولعالم متخيل يشبه عالم ألف ليلة وليلة (هناك إشارات في المسرحية لذلك) معضلة السلطان متعمدة وتنتج عنها ردود أفعال تمامًا مثل الحكاية الخيالية أو مثل مسرحية ماكبث. ومرة أخرى بسبب عدم إعطاء أسماء للشخصيات فإن مشاعرنا لا تنجذب بالقدر الكافي حتى وإن كانت مشاهدتنا مسلية ومتعتنا الفكرية حاضرة، هناك سبب آخر وراء عدم انجذابنا العاطفي نحو معضلة السلطان أو مع أي شخصية أخرى، ربما يكون تأثير الافتعال الكوميدي في المشهد الافتتاحي الذي أبدعته الشخصيات الثانوية، الذي عادة ما تبرز عبقرية الحكيم من خلاله، فمن خلال الشخصيات الثانوية نجد تلقائية التعبير والخيال اللا محدود اللذين يجعلانهم يصورون معاني عميقة أو فلسفية، ذلك العالم السريالي

المنقلب رأسًا على عقب الذي حفل به أكثر من نصف الفصل الأول له منطقه المحبب، والذي ربما يكون من تأثير مسرح العبث على الحكيم، فهو عالم نجد فيه الجلاد يطلب من السجين أن يصلح مزاجه بأن يغني له. كل ذلك لا يؤهلنا للدراما المأسوية التي تلبي تتبع ذلك المشهد، وإنما لمسرحية يُطرح فيما سلطان مهيب للبيع في مزاد علني، ونجد بائع النبيذ وصانع الأحذية (الإسكافي) يتجادلان حول من سوف يشتري السلطان ليعرضه في دكانه، وهناك طفل يتوسل لأمه أن يلعب مع السلطان، وفي النهاية نجد السلطان (أو الأمير الذي يسلي شهر زاد بحكاياته وينتظر الفجر ليتم إنقاذه)، إن السخرية والمؤثرات البصرية والرقص والغناء لعالم ألف ليلة وليلة، مضافًا إليها الجدل ومناظرة القانون والمحاكمة التي يتقنها الحكيم، تتضافر لتنتج عنها مسرحية محكمة البناء متوازية السخرية متقلبة المواقف. وهي بحق واحدة من أفضل وأمتع أعمال الحكيم.

العبث وخيبة الأمل

إن تأثير مسرح العبث على الحكيم(١٢٠) الذي قال إنه تعرف عليه من خلال سفره إلى باريس ١٩٥٩م، ظهر واضحًا في مسرحيته التالية "يا طالع الشجرة"(١٩٦٢م)، والتي تعتبر أكثر تجريبية من أي مسرحية أخرى كتبها الحكيم، ومن الآن فصاعدًا يظهر الحكيم اهتمامًا حصريًا بالشكل الدرامي والتقنية الدرامية في مسرحية الصفقة، فإن ذلك الاهتمام يبدو حاضرًا كذلك في مسرحية يا طالع الشجرة، وهي تنقسم إلى فصلين، في الفصل الأول يبلغ

بهادر الشرطة، وهو مفتش تذاكر بالسكك الحديدية وبالمعاش، عـــن اختفـــاء زوجته بهانة وهي أرملة بلا أطفال عمرها ستون عامًا وتزوجها من تـــسعة سنوات. يسأل المفتش الخادمة العجوز والتي يعرف منها أن سيدتها خرجت لتشتري "شلّة" من الصوف كي تشغل فستان صغيرتها بهية، التي لم تولد من زواجها الأول واضطرت لإجهاضها بسبب الفقر، ولم ترجع إلى البيت منـــذ ثلاثة أيام، يسألها المفتش عما إذا كان قد حدث شجار بـــين ســـيدتها وبـــين زوجها ولكنها تخبره بأنهم على وفاق تام وتسأله أن يرى بنفسه (مشيرة إلى مكان على المسرح وكأنه استرجاع لحياة الزوجين)، فنرى الزوجين يتحدثان، الزوج عائد ومعه أدوات البستاني وذلك للعناية بالأشـــجار، بينمـــا ترتـــدي الزوجة فستانًا أخضر لا تغيره أبدًا. يعد الحوار بينهمـــا نموذجًـــا متطرفًـــا للأغراض المتعارضة والذي يفضله الحكيم، ورغم ذلك يوجد نوعٌ غريبٌ من التواصل بينهما، كل واحد منهما يحكي وهو في عالم منفصل: الزوجة تفكر منفردة في الابنة التي لم تنجبها وفي فستانها الأخضر، بينما الزوج منهمـــك تمامًا، في شجرة البرتقال بحديقتهم الصغيرة والسحلية التـــي يطلـــق عليهـــا السيدة الخضراء، التي تعيش في حفرة تحت الشجرة، ومن شدة دهشة المفتش من المحادثة التي رآها وسمعها والتي وصفتها الخادمة بأنها طريقتهما فـــي الحديث، يلتفت المفتش إلى الزوج المنهمك في حديقته ليطرح عليه المزيد من الأسئلة، وقبل أن يسأله المفتش يخبره الزوج عن شيء غير عادي قد حدث وهو اختفاء السحلية، السيدة الخضراء، التي يبدو تعلقه الشديد بها رغم أنـــه فكر في قتلها والتخلص منها، وعندما يلاحظ المفتش اهتمام الزوج بالسحلية

أكثر من اهتمامه بزوجته، لا سيما حديثه الغريب عن الشجرة الذي صدمه يشك في أنه ربما يكون قد قتلها، وعندما يسأله عما إذا كان قد شعر برغبة في التخلص من زوجته يرد بهادر قائلاً: "طبيعي" فكل زوج لا بد أن يشعر بذلك أحيانًا، ثم يسأل المفتش عن مكان الجثة ويخبره بأنه لو كان قتلها فسوف يدفنها في المكان المثالي وهو تحت الشجرة، لكي تتحلل جثتها وتصبح سمادًا ممتازًا للشجرة. عندئذ ازدادت شكوك المفتش في الزوج الذي أخذ يتابع مدافعًا عن نفسه ضد تهمة القتل، فيقول إنه زوج سعيد لا يقلقه شيء ربما في الماضي كان يقلقه صوت صفارة القطار، تزعجه ثم يضع يده على أذنه مصغيًا ثم يشير إلى مكان على المسرح ويقول إن القطار قادم، فينظر المفتش إلى الاتجاه ويؤكد ما يقوله الزوج. ثم في مشهد آخر يعتبر استحضارًا لمشهد آخر (فلاش باك) رغم وجود المفتش والزوج على المسرح، نرى من الخلفية جسمًا يقصد به الزوج، وهو في سن صغيرة مرتديًا زيَّ مفتش تذاكر السكك الحديدية أثناء العمل في القطار، ونجده يوبخ مساعده لأنه علم أن راكبًا واحدًا فقط لم تكن لديه تذكرة، ولكن كل الركاب كانت لديهم تذاكر. بمنْ فيهم مجموعة من التلاميذ كان يسمع ترديدهم لأغنية أطفال اسمها "يا طالع الشجرة" المأخوذ منها عنوان المسرحية، وعندما يتحدى المفتش الدرويش يقدم له شهادة ميلاده قائلاً إنها تذكرته للرحلة؛ ولكن عندما يضغط عليه لإبراز تذكرة القطار يمد يده خارج نافذة القطار في الهواء ويمسك بعشر تذاكر يعطيها للمفتش، فينبهر بقُوى الدرويش الخارقة ويسأله عن المستقبل فيقول له إنه سوف يحظى بحديقة في الضواحي،

وستكون له شجرة تثمر برتقالاً في الشتاء ومشمشًا في الربيع وتينًا في الصيف ورمانًا في الخريف، وستكون له زوجة سيدة خضراء جليلة. وسأل الدرويش أيضًا أن ينقذه من شخص يضايقه ويخيفه، وأنه من الممكن أن يقتله في يوم ما، وعند هذه النقطة سأله المحقق عن ذلك الشخص ولكنه لم يستطع الإجابة، يقترح المفتش أن الدرويش هو من يعلم هوية الشخص، يجتمع الزوج بالدرويش ولكن الدرويش يترك مكانه ويخرج من العربة، يلحق به كل من الزوج والمفتش تاركًا خلفه القطار ويندهش المفتش، عندما يسأل المفتش الدرويش عما إذا كانت لديه معلومات عن اختفاء الزوجة فيرد ببساطة قائلاً: إما أنه قتلها أو لم يقتلها بعد، واعتمادًا على أدلة الدرويش يلقي المفتش القبض على الزوج ويودعه السجن بتهمة القتل. وينتهي الفصل بالمفتش يأمر أحدهم بالحفر تحت الشجرة لإزالة الجسم، ومن شدة ذعر الزوج يصرخ فيهم: "قتلة"، سوف يقتلون الشجرة.

الفصل الثاني يبدأ بالمفتش يشرف على الحفر ويُسمع طرق على الباب الأمامي، وتُصاب الخادمة بالذعر عندما تفتح الباب لتجد الزوجة التي تفزع هي الأخرى عندما تسمع عن خبر القبض على زوجها، يعتذر المحقق ويأمر بالإفراج الفوري عن الزوج. ويبدو على الزوج التغيير بسبب تجربة الحبس، وعندما ينفرد بزوجته يسألها أين كانت طيلة الأيام الثلاثة الماضية، الإجابة الوحيدة التي تعطيها هي "لا"، وفي نوبة غضب يقوم بخنقها ومن هول فِعلته يتصل بالمفتش ليعترف له بجريمته؛ ولكن الأخير لا يعطيه الفرصة للشرح ويفترض أن الزوجة اختفت مرة أخرى ويقول للزوج: لا تقلق سوف ترجع.

ويُسمع طرق على الباب ويظهر الدرويش ويعلم بما حدث ويرفض أن يساعده في حمل الجثة، قائلاً له إنه رغم حقيقة علمه بأنه سوف يقتلها فإن ذلك لا يعني موافقته. ولكن الزوج يضطرب لاختفاء الجثة فيبحث عنها في الحفرة تحت الشجرة ويجد بدلاً منها السحلية: السيدة الخضراء، ويقول له الدرويش إنه سوف يذهب إلى مكتب البريد ليرسل له تلغراف تعزية ويختفي. تنتهي المسرحية بالمسرح خالٍ تمامًا حتى يمتلأ فجأة بصوت حفلة لميلاد طفل، وصوت صفارة القطار وأصوات أطفال المدرسة يغنون أغنية "يا طالع الشجرة"، وأصوات كانت تسمع منفردة في أثناء المسرحية ولكنها تمتزج كلها في النهاية.

عُرضت مسرحية "السلطان الحائر" و"يا طالع الشجرة" عدة مرات في إنجلترا في السنوات الأخيرة الماضية، ذلك لأن مسرحية يا طالع الشجرة مثيرة للاهتمام وفسرها العديد من النقاد بطرق مختلفة، بعضهم وجد أنها تطوير لموضوعات ظهرت في أعمال الحكيم المبكرة مثل الصراع بين الفن ومطالب الحياة العملية، كما في بيجماليون الزوج/ الفنان الذي يحاول أن يبدع عملاً مثاليًا، فالزوج هو الفنان الذى يحاول إبداع العمل الفني الكامل ألا وهو الشجرة، بينما الزوجة تهتم بمفرداتها بالطفل الذي لم يولد ويفضل الزوج السيدة الخضراء (سحلية) على زوجته رغم أن الفن والحياة يتحطمان في النهاية، وكذلك نجد فكرة البحث المدمر عن الحقيقة كما عالجها الحكيم من قبل في شهر زاد، وهوس الزوج في أن يحصل على إجابة من زوجته. وخيبة الأمل في الحصول على معلومات تنتهي بخنق زوجته، كانت هناك

محاولة لتفسير المسرحية في ضوء الأسطورة النفسية للعالم يونج، وكذلك تفسيرها سياسيًا(١٢١)؛ غير أننا ببساطة ومن دون الرجوع إلى تفسير مبتكر يمكننا الاستمتاع بالسخرية من الرسالة المقدمة بمعايير غير متوازنة، لا. الزوج والزوجة كانا سعيدين ونجحت علاقتهما، فطالما كان التواصل بينهما غير تقليدي، أو طالما كانا يتواصلان بشكل غير مباشر مستخدمين مفردات لغوية بسيطة كوسيلة لتطوير ذواتهما المتفردة داخل عالمهما المنفصل؛ ولكن بمجرد أن طلب الزوج من الزوجة أكثر من ذلك، مثلاً عندما سأل زوجته سؤالاً مباشرًا وتوقع أن ترد ردًا مباشرًا عندئذ بدأت المشكلة، الرد الوحيد الذي قالته الزوجة هو "لا" لكل أسئلته الذي يمثل في النهاية أي رد، ومن ثم كانت خيبة أمل الزوج والتي دفعته في نوبة غضب إلى قتل زوجته. بعبارة أخرى، يريد الحكيم أن يقول إن التواصل الفكري في العلاقات الحميمة مستحيل تحقيقه؛ ذلك لأن التواصل الحقيقي يحدث على مستوى غير منطقي أو من دون كلام، وهو مستوى الغريزة والمشاعر العميقة، وربما تكون رسالة المسرحية ببساطة هي أن الإنسان يعيش في جزيرة منعزلة، وأي محاولة لكسر هذه العزلة تنتهي بكارثة.

مرة أخرى نجد أن الحكيم لا يعالج موضوعه بأسلوب مأسوي رغم أن المسرحية تنتهي بالقتل، فهي تبقى مسرحية فكرية رغم تقديمها أحيانًا بأسلوب شعري، كما يعلق المترجم الإنجليزي قائلاً: "إن تعليق الحكيم على الحياة بأنها ضحكة مكتومة أكثر منها قبضة موجهة في غضب تتحدى الأقدار"(١٢٢)، فالمسرحية تبدو كألغاز فكرية قاتمة.

ورغم تشابه موضوع يا طالع الشجرة بمسرحيات الحكيم الأخرى فإنها تستخدم تقنية مسرح العبث بصورة أكبر، إلى جانب التحرر من التواصل التقليدي في الحوار بين الزوج والزوجة الذي يشبه أعمال يوجين يونيسكو، فعدم اتباع تقاليد مسرحية كان مقصودًا وفي الإرشادات المسرحية التي أعطاها الكاتب في بداية المسرحية يخبرنا بأنه لا توجد إكسسوارات، فكل شخصية تدخل ومعها أدواتها وإكسسواراتها ثم تأخذها بعد نهاية الأداء، على سبيل المثال، يدخل المحقق ومعه الملف والكرسي ثم تدخل الخادمة ومعها مصباح ومنضدة وتضعهما أمامه مرتديًا زيه، ويحمل جزءًا من نافذة عربة القطار ويضعها مع كرسي بجوار النافذة ثم يجلس عليه. لا يوجد تحديد بين الزمان والمكان، الماضي والحاضر يعرضان في نفس الوقت وأحيانًا في مكانين مختلفين على المسرح بالتبادل بنفس الدرجة، مثل المفتش والخادمة نجد معظم الشخصيات مثل المناظر لا يفترض أن يكونوا واقعيين. يتعمد الكاتب ترك الكثير من الأسئلة بدون إجابة: هل الدرويش شخصية رمزية، يظهر عندما يستحضره الزوج، هل يرمز إلى ضميره، ما العلاقة الغامضة بين الزوجة والسيدة الخضراء، كيف يختفي جسد الزوجة؟

كتب الحكيم مسرحية "الطعام لكل فم" بعد "يا طالع الشجرة" عام ١٩٦٣م، وهي مسرحية أكثر بساطة فتعالج الملل الذي يصيب الأزواج، وتحكي عن زوجين وكيف تتغير حياتهما وتصبح أكثر إثارة وتسلية بمجرد أن يشاهدا رقعة رطبة على جدار شقتهما تتحول فجأة إلى شاشة لمسرحية تعرض حياة ثلاثة أشخاص يمثلون حياتهما، وهذه تقنية تشبه إلى حد كبير خيال الظل.

إحدى الشخصيات على الحائط لأنها من دون شك مسرحية داخل مسرحية تنتهي فجأة حيث تتناثر الصورة إلى قطع صغيرة، يشارك أحد الأساتذة في بحث جامعي عن مشروع علمي يثبت من خلاله إمكانية القضاء على الجوع والفقر من العالم، ويلهم بذلك الزوجين اللذين يقرران أن يكرسا حياتهما من أجل تحقيق هذا الحلم.

المسرحية غير محكمة البناء وتتصرف بأسلوب ساذج لا يمكن مقارنتها بمسرحية يا طالع الشجرة، وبصورة أقرب ما تكون لمسرح العبث. نشر الحكيم مسرحيتين عام ١٩٦٤م، هما: رحلة صيد، ورحلة قطار. المسرحية الأولي تقع أحداثها في غابة حيث نجد صيادًا يُحتضر وقد ألقى ببندقيته وجسده ممدّ على الأرض وهو لا يدرك تمامًا ما يحيط به ويسمع زئير الأسد، بجواره بصورة متقطعة طوال المسرحية، ويتعجب أين يا تُرى هو؟ ومن أين تأتي رائحة الأنفاس الكريهة النتنة؟ وتظهر داخل عقله صور غير واضحة وسرعان ما تتحول إلى وجوه لأناس محددة من ماضيه، وهي تقنية أخرى لمسرح خيال الظل، ومن خلال الحوار الذي يدور بين الأشخاص يظهرون بوجوههم، نتعرف على شخصيته وحياته ومهنته كمدير لمستشفى، والصور التي يراها تنبع من عقله الباطن، وهي مزيج من أحداث مهمة وبسيطة وأحيانًا تافهة حدثت بتسلسل محدد، بعضها ينتمي إلى طفولته وأيام الدراسة وقصص الحب التي عاشها وتألقه في مهنة الطب، ويظهر كشخصية مركبة فهو طموح وجريء إلى حد التهور قادر على أفعال كثيرة تدل على إنكار الذات، وكذلك على عدم الرحمة، فقد تبرّع بدمه ذات مرة

لينقذ شخصًا وأصيب في حادث سيارة رغم تحذير زملائه بأنــه ســيعرّض حياته هو للخطر، ولكنه في مرة أخرى رفض أن يعالج طفلاً يُحتــضر لأن والدته لم يكن لديها مال لدفع تكاليف العلاج، ورغم أنه كان مرحًا ويمزح مع زملائه لكنه أصبح بعد ذلك مديرًا صارمًا للمستشفى، كانت لديه وجهة نظر عملية في الحياة جعلته لا يهدأ ويشعر بأن الإنسان في رحلة صــيد دائــم، وحتى في النهاية ظل واهمًا بأن الصراع ما زال قائمًا.

في نهاية المسرحية يبدو مشوشًا تمامًا كما كان في البداية وغير متأكد من هويته ولا من مصدر الأنفاس الساخنة والرائحة الكريهة، فقــط صــوت الرصاص والاستغاثة: النجدة .. بسرعة .. بسرعة، الطبيب في فم الأســد يجعل الأمر يتضح فهو في الحقيقة داخل فم الأسد. المسرحية جيدة الكتابــة فالبطل الذي يبحث داخل عقله الباطن عن هويته يشبه البطل في مــسرحيات صمويل بيكيت؛ خاصة كرييس في شريط كراب الأخيرة حيث يتذكر ماضيه من أجل أن يعرف هويته(١٢٣)، التشبيه هنا غير دقيق لأن بطل الحكيم فــي بحثه عن هويته يصاحبه تقييم لا إرادي للماضي وفي لحظة مفارقته للحياة.

ومن الواضح أن مسرحية "رحلة قطار" رمزية لها دلالتهــا الــسياسية فتحكي عن قطار قديم صيانته غير سليمة ولكنه مــا زال يمــضي، ويــشق طريقه ببطء تجاه المحطة وعندما يختلف السائق ورجل الإطفاء على لــون الإشارة يعتقد السائق أنها خضراء بينما يدعي رجل الإطفاء أنهــا حمــراء، يتوقف القطار ويطلب من الركاب أن ينظروا ولكنهم ينقسمون في بيانــاتهم. وبينما القطار متوقف في المحطة، يشترك الركاب فــي محادثــات مــسلية

وتظهر شخصياتهم بصورة مختصرة، يقلق كل من الموسيقار والمحاسب على الوصول في الموعد المحدد، الأول بسبب عرسه والثاني بسبب طلاقه، بالمصادفة يرى الموسيقار الإشارة خضراء بينما يراها المحاسب حمراء، ويفكر الأخير في شراء القطار كخردة ليستخدمه في مصنع اللعب الذي يملكه، ترمي سيدة أنيقة شباكها على المحاسب بينما فتاة رومانسية تعمل في بوتيك تبدو مسحورة بجمال منظر الحقول وهي مغلفة بضوء القمر.

المناخ الحي للقطار وركابه من فئات الشعب كافة، بمنْ فيهم بائع المثلجات وهو ينادي على الكوكاكولا والبيبسي يظهرهم بصورة وبسلوك مُسلّ. يعلن السائق أنهم لا يستطيعون التوقف الآن لأن القطار السريع يتبعهم؛ ولذا يذهب هو مع رجل الإطفاء لاستشارة موظف الإشارة، فلا يجدان أحدًا، فالصندوق والإشارة قد تحطما إثر عاصفة هبت في اليوم السابق (من الواضح أن كل واحد منهما تخيل اللون الذي أقسم بأنه رآه) فيعودان ليجدا الركاب مستمتعين ويثيرون ضجة، بعضهم يغني والبعض الآخر يرقص، وعلى الرغم من اعتقاد المحاسب أنه يسمع صوت القطار السريع قادمًا يقرر ألا يحذر الركاب جزئيًا حتى لا يثيروا الذعر الذي قد يحدث؛ ولكن من ناحية أخرى حتى يتسنى له أن يشتري القطار كخردة في حالة تحطمه، ولكن السائق الذي يقدر الخطر يقرر استكمال الرحلة. وعلى الرغم من أسلوب الحكيم المرح في معالجة موضوعه، فإن مسرحية "رحلة قطار" تعالج موضوعًا سياسيًا يشير إلى موقف مصر المعاصر، القطار والركاب يمثل المجتمع المصري بطوائفه كافة، وهم ينشدون مسارًا غامضًا محفوفًا

بالمخاطر مع قيادة لا بد أن تتخذ قرارات مصيرية رغم المخـاطر وعـدم اليقين، لقد ولّى عهد التفاؤل والإيمان بالثورة الذي جسدته الأعمـال المبكـرة. مثلما في "الأيدي الناعمة" نجد استعارة ميتافيزيقية في مسرحية رحلة قطار تتبع من استخدام القطار كاستعارة للحياة، كما أثار الحكي من قبل فـي "يـا طـالع الشجرة". المسرحية تعبر عن وجهة نظر متشائمة فلسفية تجاه الحياة، حيـث لا يوجد يقين ولكن على الإنسان أن يناضل رغم وجود مخاطر في الطريق.

يعود الحكيم في مسرحية شمس النهار (والتي تتكون من أربعة فصول وكتبت عام ١٩٦٥م)، إلى موضوعات طرحت من قبل، مثل قيمة العمل كما في الأيدي الناعمة، وتعليم الحاكم المثالي كما يعالجها في السلطان الحائر.

الأجواء في مسرحية "شمس النهار" تـشبه الأجـواء الخياليـة فـي السلطان الحائر وتشبه ألف ليلة وليلة، وتحكي عن ابنة السلطان التي ترفض الزواج من الأمراء المتميزين الذين رشحهم لها والدها، بشرط أن الذي يفشل في المقابلة معها يتم جلده. ينجح في المقابلة رجلٌ غامضٌ من عامة النـاس لكنه يتراجع عن الزواج منها؛ حتى يتأكد أنها تستطيع العيش مثـل عامـة الشعب وتتعلم كيف تعمل، وتعتبر هذه واحدة من عدة أطراف للحبكة المركبة لمسرحية ربما تكون غير مرضية، غير أن أهميتها الدرامية تكمن في تطوير الحكيم لوجهات النظر السياسية، ففي مقدمة "شمس النهار" يقرر الحكـيم أن هدفه الصريح كان تعليميًا، العالم المنقسم إلى مملكتين حيث تناقش الأحـداث الفساد والرشوة والانحطاط الأخلاقي، ولكن الكاتب لم ييأس بعد، فمـا زال

يؤمن بإمكانية الإصلاح من خلال تمجيد الخلق وتحسين أخلاق الحكام. شكل المسرحية ينقسم إلى ملاحم موحدة تختلف عن تأثير بريخت الذي أشار إليه الحكيم في المقدمة، ولا توجد أي محاولة لإعادة ملامح مسرح العبث.

شهد العام التالي ١٩٦٦م، ظهور ثلاثة أعمال على درجة كبيرة من الأهمية، خاصة إذا أشرنا إلى أن الحكيم كان على مشارف عامه السبعين، المسرحيات هي: "الورطة"، "مصير صرصار"، "كل شيء في محله"، ربما تكون الورطة أقلّها أهمية لأنها مسرحية طويلة تتكون من أربعة فصول تعالج تورط أساتذة القانون الجنائي والنفسي مع مجموعة لصوص كان عليه مراقبتهم لاستكمال بحثه الأكاديمي؛ ولذلك يسمح لهم باستعمال شقته قبل ارتكاب جريمتهم ووعدهم بألا يبلغ عنهم، ولكن ورطته تبدأ لأنهم لم يسرقوا فقط بل قتلوا شرطيًا أثناء عملية السرقة، وتسوء الحالة أكثر عندما يوجّه الاتهام بالقتل لعامل سابق في محل المجوهرات وتتأكد بثبوت التهمة عليه وبالتالي سوف يتم اعترافه. ما يريد أن يوضحه الحكيم هنا هو أن البحث الأكاديمي لا يمكن أن يتم بمعزل عن الاعتبارات الأخلاقية؛ حتى لو تمت السرقة من دون اللجوء إلى العنف، فما زال يشعر الأستاذ بأنه شارك المجرمين في جريمة السرقة، وعندما تمتد المناقشة يتمنى الحكيم أن يشرح أن علماء البحث العلمي للقنبلة الذرية لا يمكن تبرئتهم من المسئولية الأخلاقية لأنهم اخترعوا القنبلة.

وعلى الرغم مما تتمتع به مسرحية الورطة من حيوية الحوار وشخصياتها المتناسبة وقدر الفكاهة وأيضًا التعاطف الذي تحتوي عليه فإنها لا تصلح، كاستعارة كافية لتعبر عن قضايا مهمة خصصت لها؛ وذلك بسبب سذاجة الأستاذ المفترض أنه عبقري في عمل خطة بلهاء لا يمكن تصديقها.

ورغم ذلك فإن مسرحية الورطة تعتبر عودة الحكيم إلى التجريب في مسألة استخدام لغة الحوار التي نتج عنها ما يسمى باللغة الثالثة، وفي الحواشي كتب معلقًا على الورطة بأنها: مسرحيتي الستون ومع ذلك فأنا ما زلت أجرب وأبحث، خاصة فيما يتعلق بموضوع اللغة المناسبة للدراما الحديثة في بلدنا[١٢٤]، وهنا اختار الحكيم نوعًا جديدًا من اللغة ليست بالفصحى التقليدية أو اللغة الأدبية التي يمكن أن يحولها إلى العامية (مثل نوع اللغة التي يستخدمها الناس) مع تغير طفيف للغة على المسرح، ولكنها نوع من العامية التي تقرب كثيرًا من الفصحى، وتحول التحليل إلى تفضيل اللغة الفصحى مع الأخذ في الاعتبار أن الحكيم نجح في جميع الأحوال. إن مسألة العامية هي المصرية فقط التي لا يمكن أن تتماثل مع العامية السورية أو العراقية.

مسرحية "مصير صرصار" تقع في ثلاثة فصول وهي تعد في الحقيقة مسرحيتين منفصلتين وليست واحدة، فيمكن أن نعتبر الفصل الأول منها مسرحية منفصلة، أما الفصلان الثاني والثالث فينفصلان انفصالاً كاملاً عن الأول، لأننا يمكن أن نفهم الأحداث من دون الرجوع إلى الفصل الأول.

الجزءان أو المسرحيتان اللتان تم عرضهما منفصلتين على المسرح في القاهرة مرتبطتان بالتأكيد رغم أن الصلة تبدو هشة بينهما. المزاج العام ساخر يغلب عليه الاستياء على المستوى الشخصي وكذلك الاجتماعي والسياسي، خاصة في الفصل الأول الذي يعبر عن خيبة الأمل في النظام الاشتراكي الثوري تحت حكم عبد الناصر والذي تراجع عنه الحكيم وشجبه بعد ذلك لكن في مسرحيته "عودة الوعي" ١٩٧٤م. مثلها مثل مسرحية "رحلة قطار"، تعتبر "مصير صرصار" سخرية لاذعة وغير مباشرة للمجتمع المصري وقيادته، وهذه المرة استعان الحكيم بالحكاية الرمزية لمملكة الصراصير والنمل كشخصيات. تقع الأحداث في المساء على أرضية حمام في شقة زوجين مصريين، وهما بطلا الفصل الثاني والثالث، حيث نجد الملك والملكة في مملكة الصراصير يتشاجران منذ لحظة استيقاظهما من النوم. تتحكم الملكة في كل شيء ويتهمها الملك بهدم سلطته بينما تشكو هي عدم احترامه لها، فنجد الملك مخلوقًا أبله ومغرورًا، وعندما ينظر إلى شكله في البالوعة يبتهج لطول شواربه ويعتبر ذلك سببًا كافيًا لإعلان نفسه ملكًا، أما المواهب التي أهلت وزيره للوظيفة فكانت "مراعاته في الاهتمام بمشكلات مربكة وجلبه لأخبار غير سارة" وأما بالنسبة للكاهن فمؤهلاته هي الأشياء غير المفهومة التي يتفوه بها، بينما مؤهلات العالم كانت معلوماته عن أشياء غير موجودة إلا في رأسه(١٢٥). يعلن الوزير عن قتل النمل لابنه ويذكرهم جميعًا بأنهم توقعوا وجود حل لدى الملك لصد عدوان النمل المستمر، تدفع الملكة الملك لكي يفعل شيئًا فيستشير الوزير فيقترح محاربة النمل بنفس

أسلحتهم، وهي إعداد جيش منظم، يعترض الملك على ذلك قائلاً: "إن النمل يعرف الانضباط ويشكل صفوفاً منتظمة بينما نحن الصراصير لا نعرف النظام"[١٢٦]، ويرد عليه الوزير قائلاً: ربما يمكننا إذا تدربنا وتعلمنا عندما لجأوا للعالم كي يساعدهم في مشكلة النمل، فهزّ كتفيه ببساطة قائلاً إنها مشكلة سياسية ولا تقع في نطاق العلم والعلماء؛ ولكن بعد الضغط عليه ليفعل شيئًا، وبعد محادثات طويلة سألهم أخيرًا أن يعطوه وقتًا كافيًا كي يدرس الأمر، واقترح أن أول شيء نفعله هو أن نعرف أنفسنا عن طريق اكتشاف كل ما يدور حولنا في هذا الكون[١٢٧]، أما وصفة الكاهن فهي أن يقدموا القرابين والصلوات للآلهة. اكتأبت الصراصير عندما شاهدوا مسيرة النمل المحتفل وهو يتغنى بوحدته وتعاونه حاملين جثمان ابن الوزير، فقرر الصراصير أن السبيل الوحيدة هي وقوعهم على ظهورهم، وتشير الملكة أنهم انتهوا من حيث بدأوا والمحصلة صفر، في نفس الوقت لجأوا إلى خداع أنفسهم وتعزيتها بفكرة أنهم أعلى المخلوقات مقارنة بالنمل لأنهم لا يحتاجون إلى تخزين الطعام أو الذهاب للحرب. ويؤكد العالم بوقاحة، أننا معشر الصراصير أعلى المخلوقات على وجه الأرض، وتضيف الملكة تعليقًا مخجلاً: ومع ذلك فإننا نعاني بسبب مخلوقات أقل[١٢٨]. يخرج الملك مسرورًا من مجلسه بصحبة العالم ليتفقد البحيرة (أي الحمام)، ويكتشف العالم أن أرجل الملك قد تعثرت وانزلق في البحيرة (أي الحمام) ويصيح بأن الملك يحتاج لمعجزة لإنقاذه، ذلك لأن الجدران شديدة الانزلاق.

أهمية هذه القصة الرمزية لوضع مصر المعاصرة واضحة تمامًا، يعلق أحد النقاد قائلاً: إنها ضد المصريين وربما ضد العرب، فالمملكة هي مصر، والملك والملكة هما جمال عبد الناصر وشعبه الذي ينتقده الحكيم بشدة لتشبيهه بالصراصير وجيش مصر الذي لا وجود له[١٢٩]، وحقًا رغم الرقابة الشديدة فما يثير الدهشة هو السماح للحكيم بقول الكثير في ذلك الوقت. تتبدل أحداث الفصلين الثاني والثالث للمسرحية إلى مستوى أكبر وأصغر في آنٍ واحد، تنتقل الآن إلى عالم البشر الذي أشار إليه الصراصير بالجبال المتحركة. ولكن القضية المثارة ليست قومية بل قضية شخصية حيث يعود الحكيم إلى موضوع قديم هو الحرب بين الجنسين، وإن كان تناوله هنا يبدو أكثر مرارة، فالأنثى في الجزءين أقوى بكثير من الذكر، ولا تستند الصلة بين الجزءين على حقيقة أن الأحداث تقع في نفس الشقة أو أن الصرصار الملك بقي في الحمام حتى النهاية، بل نجد تطابقًا مقصود بين الجزءين، فكليهما يبدأ بمشاحنات بين الزوجين بمجرد استيقاظهما من النوم، الصراصير في المساء والبشر في الصباح، وكما نجد تشبيهًا للصراصير بالبشر في الجزء الأول نجد نفس التشبيه بين البشر والصراصير في الجزء الثالث، في المشهد الأول بين عادل وسامية في حجرة النوم. كليهما تخرّجا في نفس الجامعة ويعملان في نفس الشركة واستيقظا في نفس اللحظة، يتضح أن هناك شدًا وجذبًا بينهما، فعادل يكره فكرة أن يعمل أشياء من أجل سامية في المنزل، ولكنه يعزي نفسه بوهم أنه يطيعها ليس بسبب قوة شخصيتها، ولكن بسبب كونها الجنس الأضعف ولا يود أن يجرح مشاعرها، ويتشاجران

بسبب دخول الحمام، فمن حقه الدخول أولاً، تفوز وتأمره بإحضار أغراضها إلى الحمام وكذلك تأمره بإعداد الإفطار فتنتابه حالة من خيبة الأمل فيتصل بصديق يشكو له؛ ولكنها لا تملك الشجاعة الكافية لشرح الموقف الذي حدث في الصباح، وحالة التشويش تجعل صديقه يعتقد بأنه مريض. تصرخ سامية عندما تكتشف الصرصار في الحمام وتطلب من عادل أن يتخلص منه ويترددان لأنهما لا يريدان تلويث الحمام فينتظران لعل الصرصار يرحل في هدوء، يحاول الصرصار مرات عديدة بإصرار ألا ينزلق ولكنه يقع عندما يصل إلى نقطة معينة على الحائط المنزلق. يفتن عادل بمشهد نضال الصرصار وإصراره فيتمنى بقاءه وينتظر ليرى كيف سينتهي المشهد، فيحبسها عادل مسرعًا خارج الحمام رغم صراخها في وجهه في نفس الوقت يتصل بطبيب الشركة الذي أخبره صديق عادل بمرضه ويخبر سامية أنه سيحضر للكشف عليه، وعندما يحضر تخبره بدورها عن تصرفاته الغريبة طوال الصباح ورفضه فعل أي شيء يطلب منه. في البداية يعتقد الطبيب أن حالته ربما تكون بسبب كثرة العمل، لأن عادل يعمل على رسالة للدكتوراه في وقت فراغه؛ ولكنه يشك في أنه ربما بسبب قوة شخصية سامية فقد توحد عادل مع شخصية الصرصار ولذلك رفض قتله. يتفق الطبيب مع سامية على أن يطمئنا عادل ليستعيد ثقته بنفسه، تخبره سامية بإعجابها الشديد بالصرصار الذي لديه شخصية أقوى من شخصيتها؛ مما يجعل عادل يشك في نيتها ويشرح الطبيب حالته ويشخِّصها. يقول عادل للطبيب إنه لا يشبه نفسه بالصرصار الذي يعتقد بأنه مخلوق أعلى منه، لأن قدرته على النضال

بالمنازعات عظيمة، يسحب عادل الطبيب إلى الحمام ليرى بنفسه ولدهشة سامية يثير الطبيب أيضًا، في نفس الوقت تحضر الخادمة لمسح الحمام فتغرق الصرصار وتضعه على جنب داخل الحمام بينما يتناولون القهوة كلهم بالخارج في غرفة الجلوس. في الحال يحمل الصرصار الميت جيشٌ كبيرٌ من النمل إلى فتحة في الحائط في مشهد يعجب به الرجلان، عادل والطبيب ولكن الخادمة سرعان ما تحضر دلوًا وخرقة ومزيلاً الحشرات، يذهب الطبيب بعد أن أعطى عادل إجازة مرضية لمدة يوم، تجهز سامية نفسها للذهاب إلى العمل وقبل ذهابها تأمر عادل بأن يستغل يوم الإجازة في ترتيب دولاب ملابسها. تنتهي المسرحية بعادل المهزوم يصيح في الخادمة:"أحضري الدلو والخرقة وأزيليه من الوجود"[١٣٠]، ثم يؤكد على التطابق بينه وبين الصرصار ويذكرنا بكفاءة التحول رغم الاختلاف الجوهري.

إن "مصير صرصار" عمل غريب مهدد بعدم تناوله نقديًا بصورة عميقة؛ وذلك بسبب بنائه الدرامي غير العادي. كتب أحد الباحثين عنها أنها مسرحية استثنائية، فإلى جانب أنها من أعمال الحكيم فهي لا تزيد على كونها نموذجًا لنزعة سمجة بسبب عدم وحدتها، حقًا العمل يمكن أن نعتبره عملين بدلاً من ربطه بأسلوب آخر[١٣١]. ويعتبر هذا حكمًا متسرعًا مؤسفًا، فمن الواضح أننا نجد مسرحيتين حتى الحكيم بالتأكيد يعرف أنه كتب مسرحيتين وليس واحدة، والحق أنه تم عرضهما على المسرح منفصلتين.

ربما يكون منصفًا أن نعتبر العمل مسرحيتين ثم نسأل أنفسنا لماذا يتلهف الحكيم ليجعلنا نفكر فيهما بهذه المسافة المتقاربة، إن السخرية السياسية الهمجية في المسرحية الأولى، والطاقة والعداء الجنوني في مشاحنات الزوجين حول أتفه الأمور ربما يكون سببًا كافيًا لنا، إلى جانب الجدية في مسرحية مصير صرصار لإظهار الصلة بين الجزءين، فالمقصود بالمسرحيتين أن تجاورا بعضهما بعضًا، فالملك الصرصار لا يلقى حتفه في المسرحية الأولى ولكن في الثانية فقط عندما تحضر الخادمة العميلة وتقوم بإغراقه. ولا بد أن نتذكر أنه حتى في عالم البشر لم يحظ الصرصار بالإعجاب، ليس في حالة الزوج الأكاديمي الذي تسيطر عليه زوجته فقط ولكن أيضًا الطبيب، كليهما افتتن به. وبنفس الأسلوب نجد الحكيم في مسرحية "عودة الوعي"، إنه وكذلك المثقفين كانوا مبهورين بشخصية عبد الناصر، بالإضافة إلى ذلك، يبدو أن الحكيم يود أن يقول إننا نجد في عالم السياسة المستفز الذي رأيناه في الفصل الأول كل العلاقات العبثية الإنسانية والتي حددت العلاقات الشخصية للبشر في الفصلين الثاني والثالث، عالم لا تعمل فيه العقلانية بشكل كبير، وبالتالي لا ينبغي أن نتوقع أن نجدها في عالم صغير آخر، إذا حكم المجتمع صرصار فستنتهي الحال بالناس وهم يشعرون بأنهم مثل الصراصير. إن مصير الصرصار الذي يشير إليه العنوان لا يتحدد إلا في المسرحية الثانية؛ وبالتالي مصير عادل يماثل مصير الملك الصرصار.

الموضوع الأكثر عبثية نجده في مسرحية "كل شـــيء فـــي محلــه،" مسرحية قوية ذات فصل واحد ترسم القرية المصرية بعقلانية، فبـــدلاً مـــن العالم المتوازن الذي رأيناه في مسرحية "الصفقة" نجد مجتمعًا تتساوى فيـــه كل القيم، وبالتالي فهي بلا معنى، فنجد حلاقًا يلوح بموس الحلاقة بلغة مخيفة ونصف لحيته محلوق، ورجل البريد الذي يلقي بجميع الخطابات في حوض ويطلب من الناس أن يأخذوا أي خطاب بغض النظر عما إذا كـــان موجهًـــا لهم، ويلعب هو والحلاق لعبة من خلالها نجد أن فيلسوفًا يغير الأدوار مـــع حمار، وتتزوج امرأة برجل خطأ من دون أن تعترض، ويقيم حفل الزفـــاف بحضور غرباء، ويغني أهل القرية:

سواء عاقل أو مجنون الأمل لا يهم على الإطلاق[١٣٢].

من الواضح أنه احتفالٌ كبير لعالم كئيب انقلب رأسًا علـــى عقـــب ولا شيء يهم فيه.

تتصل بتجربة الإحباط تجربة أخرى في الشكل تم نشرها قُبيل نكـــسة يونيه ١٩٦٧م في الحرب بين العرب وإسرائيل، هي مسرحية "بنك القلـــق"، وصفها الحكيم بـــ(المسروايه) "أي مسرحية ورواية". وهي هجـــين غريـــب تحتوي على عشرة فصول سردية بالتبادل مع عشرة مشاهد حوارية، وهـــي غالبًا نتاج الملل الجمالي للكاتب، "بنك القلق" لا تضيف بـــأي طريقـــة إلـــى المسرح المصري غير أن علي الراعي يتقبل التجربة باستحسان على أساس أنها إضافة إلى المسرح الشامل[١٣٣]، وفي الحقيقة يمكننا استخلاص المشاهد

العشرة لنحصل على مسرحية مناسبة، أما عن الجزء السردي (الفصول العشرة الروائية) فهي تفاصيل للإرشادات المسرحية غير مهمة لفهم الأحداث.

وموضوع بنك القلق يُعد سبقًا لأنه يظهر وعي الحكيم العميق بالخطر الذى يواجه المجتمع المصري، ويتمثل فى كارثة وشيكة الحدوث. نجد أدهم مفلسًا ومتعطلاً وهو في السادسة والثلاثين من عمره، موهوب وذكي رغم عدم استكماله لدراسة القانون في الجامعة، يعمل كصحفي صغير يعتنق مبادئ اشتراكية قادته إلى السجن قبل ثورة ١٩٥٢م، وهو حالم لا ينتمي إلى طبقة معينة وينجرف بلا هدف، وبالكاد يؤمن بأن بملكية أي شيء في الحياة هو جذور الشر، وفوق كل ذلك يعاني من القلق. يصل إلى نتيجة مفادها أن المجتمع المصري كله يعاني من القلق، وبالتالي قرر أن ينشئ بنكًا للقلق بمساعدة صديق له من أيام الدراسة في الحقوق (فاشل دراسيًا، مثير وزير نساء)؛ من خلال البنك سيقدمون علاجًا للزبائن مقابل أتعاب، وشعارهم للإعلان كان "إذا كنت تعاني القلق ستجد لدينا العلاج وإذا لم تكن تعاني فتعال لتعالجنا"[١٣٤].

يعرف بخطتهم المجنونة من صديق رجل إقطاعي سابق يعمل بالمخابرات، فيقرر أن يستغلهم في أعماله، فيهيئ لهم شقة فاخرة أعد فيها أجهزة تنصّت لتسجيل محادثات العملاء الخطيرين سياسيًا. ينتهي الكتاب بأسلوب غير حاسم عندما يعرف مؤسّسو البنك حقيقة الراعي لمشروعهم؛ ولكنهم لا يبلّغون الشرطة عنه لأنهم خائفون منه فهم لا يعرفون لصالح من يعمل.

ترسم المسرحية صورة قاتمة للمجتمع المصري في ذلك الوقت في مزيج من السخرية والهزل برؤية كابوسية بعناصر مخيفة، يتم عرض المساوئ العديدة للتجربة الناصرية الاشتراكية الزائفة. فما يصفه الحكيم مطبق في مصر الوسطى البرجوازية في ثوب اشتراكي[١٣٥]، عبارة عن غياب كامل للمثالية[١٣٦] ولأي إحساس بالمسئولية أو بإتقان الفرد للعمل[١٣٧]، سيطرة النفاق والتشدق بالشعارات الاشتراكية، السعي للمصلحة الشخصية[١٣٨]، والديكتاتورية والمناخ القمعي خنق كل معارضة أو انتقاد للحكومة، انعدام حرية التعبير وانتشار الشرطة السرية بالإضافة إلى وجود مظاهر مقلقة من انعدام الأمان النسبي. القدرة على التنبؤ بوقوع كارثة وشيكة قبل نكسة ١٩٦٧م، حرب يونيو، تجعل أعمالاً مثل بنك القلق ومصير صرصار، ينتمي إلى المناخ العام الذي أنتج رواية نجيب محفوظ ميرامار.

ظل الحكيم حتى نهاية عمله ككاتب مسرحي يجرب في الشكل بصورة مستمرة في محاولة لفتح مجالات جديدة.

في كتاب "قالبنا المسرحي" (١٩٦٧) أعاد سرد- من خلال راوٍ وممثلين- حبكة عدة مسرحيات لكتاب أوربيين من القدماء والمعاصرين، مثل أخيليوس، شكسبير، موليير، إبسن، تشيكوف، بيراندلُّو، دورنمات، وهي تناول غريب حاول من خلاله الحكيم أن يقارب أجزاء من الدراما العالمية إلى جمهور المسرح العربي البسيط، دون إضافة قيمة درامية حقيقية غير تعبير الحكيم عن روحه المتمردة.

وهناك تغيير آخر لتلك الروح في إسكتشه القصير "هـارون الرشيد وهارون الرشيد" (١٩٦٩م)، وتعد مغامرة في مسرح الارتجال المعروف بالكوميديا دلارتي، بحيث يشارك الجمهور في المناقشة مع الممثلين، وجدير بالذكر أنها مأخوذة من نفس الحدث في ألف ليلة وليلة والتي أعدت للمسرح على يد أبو المسرح العربي مارون نقاش، في أبو النحس المغفل[١٣٩].

ويبدو أن الحكيم قد تعافى من رؤيته التشاؤمية التي ظهرت في "مصير صرصار" و"بنك القلق"، وتعليقه الأخير ربما يكون قد صيغ بسخرية ممتعة في مسرحيته الكاملة "الدنيا رواية هزلية" (١٩٧١م)، فانتازيا تتكون من مشاهد غير مترابطة في إطار حلم يحدث لموظف حكومي بسيط يشعر بالملل، بعض المشاهد جادة والأخرى هزلية، بعضها يعالج شخصيات تاريخية مثل أنطونيو وكليوباترا، بينما الأخرى تناقش موضوعات معاصرة مثل ضرورة التخلص من الأسلحة الذرية لإنقاذ العالم، ولكنها تحتوي كلها على الكوميديا الإنسانية مثل زلات ونزوات الرجال والنساء، ومثلها مثل المسرحيات الرعوية تنتهي نهاية سعيدة بزواج الموظف الحكومي من فتاة أحلامه فهي زميلة له، وفي عبارة مكتوبة في افتتاحية المسرحية يقول الحكيم: "إذا أردت أن تتحمل الحياة فعليك ألا تفكر فيها كمأساة"، ثم يقتبس من هايز كلماته "مهما ذرفنا دموعًا من عيوننا فإننا ننتهي دائمًا بمسح أنوفنا".

ربما توقف الحكيم عن كتابة أعمال كبرى للمسرح ولكنه لم يتوقف عن كونه مثيرًا للجدل في مصر والعالم العربي، وحتى وهو في أواخر الثمانينيات من عمره نجده يكتب مقالات جريئة فكريًا ما زالت تصدم العناصر الأكثر تحفظًا في المجتمع العربي.

الفصل الثالث

خلفاء الحكيم

استطاع الحكيم أن يتفوق على كل معاصريه، وذلك من خلال مداومته على التجريب؛ وكذلك إنتاجه الأدبي الهائل بتنوعه وتعدده. فقد اكتفى معاصروه، بكتابة مسرحيات أقل تجريبًا وأكثر تقليدية في الشكل عمّا قدمه الحكيم، لعل أكثرهم أهمية والذي سوف نناقشه في هذا الفصل هو محمود تيمور، الذي ينتمي لنفس جيل الحكيم، وسوف نناقش أيضًا أعمال كاتبين من الجيل التالي، هما: باكثير وفتحي رضوان. بدأ كل من محمود تيمور وباكثير مشوارهما الأدبي ككتاب للمسرح عام ١٩٤٠م، بينما ظهرت أعمال فتحي رضوان بعد ذلك بعقد كامل، بعد الثورة المصرية ١٩٥٢م، فإننا سنناقش أعماله في نفس الفصل وليس في الفصل التالي، لأنه كما سنرى تبدو أعماله على خلاف أعمال الحكيم، حيث تخرج تمامًا من التأثير القوي لقواعد مسرح الذهن الذي أرساه الحكيم في أعماله المبكرة، إضافة إلى ذلك فإن أعمال رضوان، رغم رسالتها السياسية، تتميز بخلوها من الحماس والتوهج القوي والتجريب الذي تميزت به أعمال كتاب جيل الشباب الذي ظهر بعد الثورة المصرية.

محمود تيمور

غالبًا ما نشعر أن محمود تيمور (١٨٩٤- ١٩٧٣) على عكس الحكيم، ينتمي لكتاب القصص الخيالية، القصص القصيرة والروايات أكثر من كونه مسرحيًا، ولكنه في الحقيقة قد كتب الكثير من المسرحيات الطويلة والعديد من المسرحيات التي تم عرضها مسرحيًا في مصر ودول عربية أخرى. الجدير بالذكر أنه تحول لكتابة المسرحيات في وقت متأخر من عمره، وأول مسرحية كتبها كانت في عام ١٩٤١م. بعيدًا عن الخلفية الأدبية لعائلته التي تضم رموزًا أدبية[١] عظيمة، كان لأخيه الأكبر محمد الذي كان يعمل مؤلفًا التأثير الأكبر عليه، حيث نصحه بقراءة رواية "حديث عيسى بن هشام" للمؤلف محمد المويلحي ورواية زينب لمحمد حسين هيكل، تلك الأعمال عملت على خلْق ما كان يبغاه أخوه وخصوصًا الأدب المصري[٢]. ولكن محمود كان يعاني أزمة صحية أرغمته على ترك التدريب الزراعي ووهب نفسه لدراسة الدراما بمنزله، حيث قرأ عددًا كبيرًا من كتب الأدب العربي الكلاسيكي والمعاصر إضافة للأدبين الفرنسي والإنجليزي بلغتهما الأصلية.

تحت إشراف أخيه، تطور اهتمامه بـ "موباسان" و"تشيكوف"، الأخير حاز على إعجاب محمود بقدراته الروائية وبساطته وتوسعه في وصف أشياء مهمة في الحياة، في حين تأثر بـ"تشيكوف" بإحساسه التراجيدي وسعته في تحليل الأمور النفسية بعمق[٣]. لفترة التحق للعمل بوزارتي العدل والخارجية، لكن بعد الحصول على الاستقلال اتخذ قرارًا بترك تلك المناصب وتسخير

وقته للكتابة والسفر. في عام ١٩٢٥م، سافر إلى أوربا حيث قضى هناك عامين خصوصًا في سويسرا، احتكاكه القريب بالأدب الأوربي عدّل من آرائه؛ حيث رأى أنه لا يكفي للأدب أن يحتوي على لون محلي بل يجب أن يكون عالميًا[٤]، بطريقة أخرى كان محمود نتاج تأثير أخيه الأكبر الذي كان تعليمه وممارسته هو إيجاد أدب مصري متخصص[٥]. بدأ في نشر أعماله الأدبية في عام ١٩٢٥م، وفي عام ١٩٤٧م، حصل على الجائزة الأولى للخيال من مجمع اللغة العربية، وفي عام ١٩٤٩م، تم انتخابه عضوًا في المجمع وحصل على جائزة الدولة للأدب في العالم التالي.

محاولات محمود تيمور الجادة في صنع الدراما، بغض النظر عن إنتاجه فى فجر صباه[٦]، تمثلت في كتابة العديد من دراما "الفصل الواحد" التي تناولت الأحداث المعاصرة في مصر، كلها كتبت في عام ١٩٤١م، باللهجة العامية، لأنه كان يرى أنه من أجل إظهار أفضل تأثير فمن الضروري أن تتحدث الشخوص على المسرح كما يتحدثون عادة فى حياتهم العامة والخاصة؛ على الرغم من أن تيمور أعاد كتابة قصصه باللغة العربية الفصحى[٧] حتى يتمكن من الوصول لجمهور أكبر خاصة خارج مصر. جميع أعماله كانت قصصًا ساخرة باستثناء مسرحية واحدة "حكمت المحكمة" التي انضمت لمجموعة مؤلفاته "خمسة وخميسة"؛ بالتالي فهي تنتمي لنفس الفترة الزمنية المبكرة[٨]. وعلى الرغم من إيجازها فإنها واحدة من أكثر مسرحياته إثارة للمشاعر، مع أنها مشابهة لقصة قصيرة أو رسم شخصية في محادثة أكثر من كونها دراما. تروي عن مولودة غرقت في ساقية وكانت

مصابة في رأسها حيث عثر عليها حارس القرية مع فلاحة مستلقية جانبها، تم إلقاء القبض عليها بتهمة قتل ابنتها واعُتقلت قبل حضور وكيل النيابة للتحقيق، عندما كانت تقف في المكتب محاطة بضباط الشرطة وحارس القرية، تجيب عن الأسئلة الموجهة إليها ظهرت مأساتها، فهي أم لثلاث بنات وعندما علم زوجها الذي كان يعمل جزارًا بخبر حملها هددها بقتل المولود إذا تبين أنها أنثى.

السيدة: مع مرور كل شهر من الحمل كان يقف خلفي وينظر إليّ بعينيه البارزتين يلوّح بساطوره، ويقسم أنني إذا وضعت أنثي مجددًا لن يحتفظ بها لاحقًا(٩). قالت إنها وضعت مولودها في ليلة لم يكن زوجها بالمنزل ولسوء حظها تبين أن المولود أنثى، جلست في بيتها وهي تحتضن رضيعتها بعد أن نام أولادها الآخرون، استسلمت لخوفها ورعبها بعد سماعها لصوت الرياح، بعدها سمعت صوتًا قريبًا من البيت فظنت أن زوجها قادم ومعه الساطور؛ لذلك قررت الهروب مسرعة تجاه الحقول وهي تحتضن ابنتها ويلاحقها الصوت التي ظنت أنه تهديد زوجها بقتل بالمولودة؛ لذلك قررت رمي ابنتها في الساقية متمنية حماية الله من بطش أبيها. خلال الاستجواب ظهرت عليها علامات الذهول لدرجة أنها لم تكن تدري ما إذا كانت واعية أم تحلم، لكن بعد مجهود مُضنٍ من وكيل النيابة استطاع أن يقنعها بأن ابنتها غرقت في المياه، وقتها صاحت المرأة بعبارات تلعن فيها الأب الذي تسبب في إهدار دم ابنته، وتسقط جثة هامدة بسبب الإرهاق البدني والحسرة. الحكم بموتها كان العنوان الخاص بالمسرحية "حكمت المحكمة"

لكن أي محكمة كان يقصدها الكاتب لا ندري! هل كان يقصد المحكمة التي كانت تقف فيها؟ أم المحكمة في الجنة؟ أم العادات والتقاليد التي تسببت في مصرع تلك السيدة البريئة الساذجة؟

"حكمت المحكمة" من القصص الشهيرة نظرًا لكمّ المفارقات في أحداثها وتصويرها القوي لشخصية الفلاحة البسيطة التي خافت من زوجها الذي كان يعاملها كحيوان، وتهديداته المستمرة دفعتها للجنون لدرجة أنها حاولت إنقاذ طفلتها من تهديد الأب فقتلتها بنفسها دون قصد. المأزق التي وقعت فيه تم وصفه بشكل مقنع من قِبل تيمور، ومع عميق تعاطفه وعدم وجود مثل هذه الأحاسيس فإن المسرحية تعتبر مناشدة للإصلاح الاجتماعي، وإضفاء طابع إنساني أو إدانة أشكال القهر الذي تتعرض له المرأة في الريف المصري.

وفي مسرحية أخرى ذات فصل واحد تقع أحداثها بوجه عام في القاهرة، سخر تيمور من نفاق وذرائع الطبقة العليا من المجتمع المصري. في "الصعلوك" أزاح الستار عن الاحترام الكاذب، حيث حكى عن سيدة أنيقة غير متزوجة محبوبة من جميع معجبيها، وشاب متهور لا يملك المال ولا حُسْن المظهر وينفق كل ما لديه في الترف واللهو، بسبب جرأته في الإعلان عن حبه للسيدة الأنيقة التي أمرت الخدم بعدم السماح له بالدخول لمنزلها، ومع ذلك تمكن من التسلل للداخل وبتواضع طلب منها العفو وبدأ في إمتاعها ببعض النكات ثم تحدث عن أخباره، وعندما سمعت منه أنه فاز بآلاف الجنيهات في اليانصيب أصبحت مهتمة به فجأة، وعندما سألها إذا كانت توافق على قضاء ليلة معه في مقابل آلاف الجنيهات، ردت بأن أي امرأة

ستوافق على الفور وأنها مستعدة لبيع مقتنياتها له، صدم بعد أن اهتزت صورتها النبيلة بداخله فشرب حتى الثمالة ثم قام بتمزيق المال أمامها بميلودرامية. بدورها لم تغضب فقط من سوء تصرفاته بل من فكرة خسارة كمّ كبير من المال، فقامت بسبّه وشتمه. في النهاية تبين أن المتشرد هو من يعلو فوق المال، وأن المرأة الأنيقة (التي قالت في السابق إن المرأة لا يمكن شراء اهتمامها) أثبتت أنها غير قادرة على مقاومة إغراء المال.

"الموكب" هزلية تهدف إلى إظهار النفاق للطبقات العليا في المجتمع، في إطار مؤامرة صغيرة تمكن تيمور من تصوير أنواع اجتماعية عديدة، شخصية ملكية تعود للقاهرة في موكب رائع يتمنى أن يحضره الكثير من الناس، يتضمن الموكب عائلة فضل الله باشا، فلاح متقاعد يبلغ من العمر ستين عامًا لديه وجهة نظر قديمة حيث منع زوجته الثانية القاهرية التي تصغُره بكثير إضافةً إلى ابنته من الذهاب لمشاهدة الحدث، خشية الاختلاط بالجمهور الذي يضم رجالاً غرباء. ابنه طالب جامعي سمح له بالذهاب بالطبع، لكن ابن وابنة زوجته الأولى اتبعا طرازهما القديم وتابعا موكب الباشا من خلال الراديو، الابن دبر خطة كي يستطيع إخراج والدته وأخته من المنزل بحجة مساعدة صديقة في الولادة. الخطة تم اكتشافها من قِبل الباشا الذي قرر فجأة ارتداء زيه الرسمي عندما أتى له زوج صديقة يستعير حمالات الباشا، وقال له إن زوجته ذهبت لحضور الموكب، ذهب لمحطة القطار يتبعه الباشا الذي ما زال يرتدي طاقية النوم مراقبًا حركة الباشا، قرر ابن زوجته الذهاب لوالدته وطلب منها أن تتبعه للخارج بشرط ألا تنسى

ارتداء الحجاب. تم تصوير النفاق في الطراز القديم من العائلة سواء صغارًا أم كبارًا بشكل مُسلّ مع مشاهد مميزة، مثل تلك اللقطة التي شهدت معركة حامية بين الباشا وضيفه حول استعارة الحمالات التي تمزقت في النهاية واضطر كل منهما أن يستخدم نصف الحمالات كحزام دعمًا لسروالهما، لقطة أخرى شهدت هتافًا من جمعية الشباب الإصلاحيين التي يرأسها شرفيًا الباشا، والمهرج الشيخ كروان يزج به في الداخل. في "البرقية" يتلقى زوجان ثريان من القاهرة برقية لا يجرؤان على فتحها خشية من تلقي خبر سيئ بشأن إما ضياع أملاك الزوج في الإسكندرية خلال إحدى الغارات الجوية أو تدهور صحة أخت الزوجة. ازداد خوفهما بسبب ما تعتبره الخرافات الشعبية بوادر كارثة، مثل وخز عين الزوجة وعواء الكلب. وصل الزوجان إلى حالة هيسترية من الخوف دفعت الزوج لتمزيق البرقية قبل قراءة فحواها، وسط دهشة الزوجة التي سالت دموعها بسبب الخرافات والترقب والخوف من المجهول.

"أبو شوشة" مسرحية كبيرة تشمل الكثير من المؤامرات، الموضوع الرئيسي يتحدث عن الاختلاف بين القرية والمدينة مع البنية الطبقية في مصر كقضية فرعية. مؤنس بيه يبلغ من العمر ثلاثين عامًا يسكن في القاهرة، ورث عن أبيه مرزعة إلى جانب عدد من الديون، يذهب بين الحين والآخر للمزرعة ليرعاها بنفسه، كان يديرها بمساعدة زوجته المحبة يسرية التي أتت من عائلة ريفية طيبة. زاره مالك أراضٍ ثري يدعى عطوة باشا الذي قَدِم بصحبة بعض الأصدقاء كي يروا تلك المزرعة النموذجية،

بمصادفة غريبة اتضح أن زوجة أحد الأصدقاء قاهرية تدعى حسنية، وهي الحب الأول في حياة مؤنس، والتي كانت ترغب في الزواج منه لكن سوء حالته المادية حال دون ذلك، في الوقت نفسه تزوجت من ظاظا بيه، رجل غني لا يهتم بمظهره ويكُبرها بكثير، سيطرت عليه وأرغمته على اتباع نظام غذائي صارم من أجل صحته. حدث في نفس يوم الزيارة أن ذهبت زوجة مؤنس لزيارة والدتها المريضة، والباشا اتبع عادته المملة في الشرب بالحديقة وظاظا الذي اتبع نصائح زوجته من أجل صحته يتفقد المزرعة، حسنية لديها فرصة في أن تكون وحدها برفقة مؤنس، استرجعا ذكريات الماضي عن حبهما الذي أصبح مهددًا بالعودة مجددًا بعد هذه الزيارة غير المتوقعة. يعاني مؤنس إمكانية رؤيتها مجددًا وقضاء وقت مثير في القاهرة، فيوافق على دعوتها لحضور عيد ميلادها الذي تصادف موعده مع نفس يوم المعرض الزراعي المحلي الذي كان ينوي عرض بعض أشيائه فيه من ضمنها الثور "أبو شوشة"، ويقرر إلغاء حضوره للمعرض بحجة أن أبا شوشة كان مريضًا في الصباح، لكن الثور تعافى تمامًا وتعافيه تزامن مع عودة اهتمام مؤنس بالمزرعة وقرار دخول المسابقة، وهو الشيء الذي أنقذ زواجه؛ خصوصًا أن حسنية تجد المزرعة وكل شيء مرتبط بها مملاً لدرجة لا توصف. الحبكة الفرعية التي تشكل النقيض بالنسبة لعمال المزرعة تتمثل في برجيسا وخطيبها عوضين، أضواء القاهرة أغرت برجيسا، لذلك قررت فك خطوبتها والهروب مع ظاظا باشا في سيارته التي تلاحقه في سيارة أخرى زوجته حسنية. المسرحية تنتهي بعودة يسرية لبيتها وأعمالها في المزرعة، وفرحة الثنائي الشاب تأكدت في النهاية.

معالجة تيمور واقعية وليست خالية من حس الفكاهة، بالطبع التناقض بين الحياة الجادة والمثمرة في البلاد وعدم وجود الدافع للبحث عن السعادة ظهر بوضوح، لكن عمومًا الشخصيات ظهرت بمصداقية وليسوا مثاليين بدرجة كبيرة. وعلاوة على ذلك، ليس كل شيء في الريف جميلاً أو جيدًا، الخادمة الصغيرة برجيسا لا يمكن وصفها بأنها ضحية بريئة لأنها فسدت بسهولة، وحقيقة أن ظاظا أغراها كانت واضحة، ظاظا ليس أرستقراطيًا، لديه ثروة كبيرة لكن بالتأكيد ليس لديه أصل. هجوم تيمور لم يكن على الأرستقراطيين بقدر هجومه على أصحاب الثروة التي دفعتهم للاختلاط بالأرستقراطيين وجعلتهم مثار سخرية من الجميع.

وهناك مسرحية أطول على صلة أكبر بموضوع الطبقات الاجتماعية (مسرحية من ثلاثة فصول)، "المخبأ رقم ١٣" التي تستخدم موقفًا دراماتيكيًا يعمل على تجمع عدد من الناس من طبقات مختلفة في مكان ضيق، هذا المكان هو مخبأ يستخدمه الناس كساتر من الغارات الجوية، لكن قذيفة سقطت على مبنى مجاور مما أدى إلى غلق مدخل المخبأ. الخوف من الموت دفع الشخصيات لإسقاط أقنعتهم الاجتماعية وإظهار حقيقتهم، وكالعادة أظهر تيمور قدرته على التشخيص كما هى الحال مع قصة الكاتب جي. إم. باريي "كريشتون المبهر"، هو أقوى أو أكثر أعضاء المجموعة نفعًا لأنه الشخص الذي يملك الطعام ويعمل كبائع للحلوى، مجددًا كما هو الحال مع قصة باريي، لحظة ابتعاد شبح الموت بدأت الفروق الاجتماعية تظهر تدريجيًا. سنرى فيما بعد أن تيمور عاد لموضوع الطبقات الاجتماعية في قصة "حفلة

شاي" عام ١٩٤٣م، في عام ١٩٤٢م، نشر تيمور ٣ مسرحيات "سهاد"، "عوالي" و"المنقذة"، "سهاد" مسرحية من ثلاثة فصول وهي قصة رومانسية عن خيبة الأمل في الحب والفروسية في وقت غير محدد من العصور المزدهرة للإمبراطورية الإسلامية: أميرة شابة على قدرٍ عال من الجمال توفي زوجها وهي في عنفوان شبابها، ترفض عروض الزواج لأنها مغرمة بعازف ناي لم ترهُ من قبل لكن عزفه الجميل سحر قلبها، لكن عندما ظهر عازف الناي التي ظننت أنه مات، حوله ساحر هندي من عازف فقير لمحارب ثري، رفضت الزواج منه لأنه لم يعد يستطيع العزف على الناي. إنها قصة غير مقنعة أكثر من كونها قصة عاطفية؛ حيث احتفل المؤلف بالرومانسية وجمال الليل والصحراء، حيث تقضي الأميرة سهاد وقتها في عزلة.

مثلها مثل "سهاد"، قصة "العوالي" (١٩٤٢م) مسرحية من ثلاثة فصول، تدور أحداثها في دولة عربية في أحد عصور الإسلام، عوالي هي سيدة أرستقراطية فقدت والديها وتعيش في قصر سنان، هو صديق والدها وهي تعيش تحت حمايته، ابن شقيق سنان يدعى "طلال" يعيش في نفس القصر ووقع في حب عوالي، بكل سهولة نجحت في إقناعه بمخالفة أوامر سنان ومشاركتها في رحلات الصيد التي تعشقها، عوالي في الحقيقة كسرت الحواجز وتصرفت بشجاعة ذكورية، حيث تخلّت عن صفات الأنوثة من ضعف الاعتماد على الغير والطاعة العمياء التي تعتبر من تقاليد المرأة بقرار سنان دعوة الخليفة للقصر، ولإبراز ولائه وحبه لضيفه قدم له جواري

ومطربات إضافة لعوالي وعرض عليه اختيار منْ يراها الأفضل له، الخليفة اختار عوالي نظرًا لإعجابه بطرافتها وشجاعتها وسرعة بدهتها؛ مما أصاب طلال بخيبة أمل خصوصًا أن توسلاته لعمه بعدم عرضها على الخليفة كانت غير مثمرة، ظاهريًا بدا سنان راضيًا باختيار الخليفة، لأنه كان يستميل عوالي للخليفة الذي كان يرغب في إسعاده أكثر من أي شيء آخر.

ومع ذلك تأخر في إرسالها للخليفة بحجج مختلفة، لكن عندما جاء وزير الخليفة ليأخذها، أدرك أنه وقع في حبها على الرغم من أن المحكمة قدمت مزحة تلميحًا عن هذا الأمر وهو ما نفاه سنان على الفور، وتنتهي المسرحية باجتماعهم(١٠). عوالي تشبه سهاد في كثير من المميزات، كلتاهما قصص رومانسية وتمت كتابتهما باللغة العربية الفصحى، على الرغم من أن عوالي كانت أقلهما رومانسية، بسبب إبهام في خلفيتها العربية، وكلتاهما تفتقر إلى محيط الدراما التاريخية، ولكي نكون منصفين للكاتب "تيمور"، ليس من المقصود أن تكونا كذلك.

عوالي أيضًا بناء غير محكم، على سبيل المثال، في الفصل الثاني، في الدورة التي عقدت لترفيه الخليفة، المغنيات والشخصية الذكورية الرئيسة يدخلون في نقاش طويل عن شاعر الحب العذرى القديم "مجنون ليلى"، الذي يعرقل تدفق الحدث.

ومع ذلك فإن المسرحية رائعة لتصويرها طبيعة شخصية عوالي، فهي تقف بوضوح إلى جانب المرأة العربية الشابة المتحمسة التي تسعى

للاستقلال، وترفض التقيد بحدود الصورة التقليدية للمرأة الجيدة، لا تطيع الأوامر الصادرة لها من رب الأسرة منقادةً إذا كانت غير عقلانية أو تتعارض فيما يتعلق بالصواب، وتقرر بحزم الزواج فقط من شخص تختاره هي. من الواضح أن هذا مستوحى من قبل تحرير المرأة في مصر، على الرغم من أن مبادئ محافظة "تيمور" يمكن تلمُّسها في اختيارها للزواج، فإنها اختارت "سنان"، التي تفضله على "طلال" وحتى على الخليفة، لأنها معجبة بصفاته الذكورية البطولية، شخصيته المسيطرة وجهوده المستمرة لترويضها، ولذلك عوالي هي خليط بين نورا في "بيت الدُّمْية" وكاترينا في "ترويض النمرة".

المنقذة (منقذ المرأة) هي ثالث مسرحية كاملة لتيمور (التي تتكون من فصل واحد طويل) تتمحور حول شخصية نسائية، ومرة أخرى تجري الأحداث في الفترة الماضية من التاريخ العربي، ولكن هذه المرة قليلاً أكثر تحديدًا أثناء حكم المماليك لمصر. "فريهان" ابنة شيخ البلد الراحل (عمدة)، هي الناجية الوحيدة من عائلتها، وجميعهم دمرهم داود بك، الذي دبر عملية غدر وحل محل والدها. لقد أنقذت على يد "برسباي"، شاب من خدم والدها، في القصر الذي تعيش فيه الآن كضيفة شرف. "برسباي"، محارب شجاع، تمكن بوضوح من الانتقام لوالدها، فقتل داود بك في معركة، وأُصيب بجروح طفيفة فقامت برعايته "فريهان"، التي تعلم بحب "برسباي" العميق لها، ولكن لأنها تشعر بالامتنان له على كل شيء بما في ذلك حياتها، إلا أنها لا يمكن أن تعترف له أو لنفسها أنها تهتم به، دون السماح له بمعرفة نيته. الأب

الراعي العجوز لبرسباي، الذي يفهم الوضع بوضوح ومتلهف علــى جعــل الشابين معًا، ينظم خدعة وهمية لقتل "برسباي"، مــع التأكــد أن "فريهــان" ستكون على علم بذلك وستكون هناك في اللحظة المناسبة لإنقاذ حياته، وهذا الإنقاذ سوف يحررها من إحساس بالامتنان له، وبالتالي سوف تتقبل حبه لها على قدم المساواة، وتنتهي المسرحية بسعادة بموافقتها على الزواج منه. مرة أخرى كتب تيمور مسرحية رومانسية عن الحب والشهامة، مع امرأة شــابة بارزة تكبره، وهي تفهم وتقبل شعورها بحب رجل شــجاع، هنــاك إثــارة وتشويق في "منقذ المرأة"، ولكن ليست هناك أي فكاهة، باستثناء تسلية خفيفة مقدمة من الشخصية التقليدية للعرافة.

مرة أخرى نجح تيمور في تصوير على الأقل شخصية واحدة مشوقة، "فريهان"، التي في بعض الأحيان تستدعي تعاطفنا بالتصرف مثــل الطفــل المدلل الناكر للجميل. ولكن ما يلاحظ في المسرحيات الثلاث هــو موقــف التغير المستتر للنساء، المرأة ليست مجرد مِلك أو متاع، ولكنها شخص لهــا حقوق، مسئولة عن تصرفاتها الخاصة، ويجب أن تُعامل بكرامة واحترام.

في السنة التالية (١٩٤٣) يعود تيمور لموضوعاته إلى مصر الحديثــة ومرة أخرى يتلبّس دور الكاتب الساخر، وهو الدور الذي كان أكثر نجاحًــا بشكل عام. "حفلة شاي" و"قنابل" كانتا مكتوبتين باللغة العامية المصرية، ولكن تمت إعادة كتاباتهما في وقت لاحق باللغة العربية الفصحى. "حفلة شــاي"، مسرحية طويلة من فصل واحد، وهي مسرحية مفعمــة بالحيويــة وتهــاجم حماقات بعض أقسام الطبقة العليا من المجتمع المصري، والملاحقات التافهة

التي يقومون بها لملء الفراغ في حياتهم، خلافاتهم السخيفة، قيمهم الكاذبة، غرورهم وتقليدهم الأعمى للمظاهر السطحية للحضارة الغربية، وهي فكرة، كما رأينا من قبل، كانت سمة من سمات الكوميديا المصرية المحلية منذ عهد "يعقوب صنوع".

"صابر بك" و"فكرية هانم" زوجان شابان مصريان ينتميان إلى البرجوازية العليا، يقيمان حفلة شاي تكريمًا لقنصل لجمهورية وهمية غربية التي يحصل فيها "صابر" على وسام، أو ميدالية ستُقدم له من القنصل، وسبب منحه هذا الوسام هو؛ أن حفل استقبال القنصل الأخير، الذي صادف أن يكون رئيس جمعية ركوب الدراجات في بلاده، علم من صابر أنه هو أيضًا رئيس لهيئة مماثلة في مصر.

"صابر" و"فكرية"، وخاصة "فكرية"، قررا أن يغتنما هذه الفرصة لإبهار العالم وإظهار أهميتهما في المجتمع من خلال دعوة عدد كبير من الشخصيات المرموقة، بمن فيهم السياسيون والدبلوماسيون الأجانب، عندما سألهما ضيوفهما عما يرتدونه لهذه المناسبة، أصرا على الملابس المسائية الرسمية وكم هما متلهفان على أن يظهرا بالمظهر الغربي. ولكن للأسف سرعان ما تسير الأمور عكس ما يشتهيان، لسوء حظهما أن التاريخ الذي اختاراه لحفلتهما تعارض مع مناسبتين اجتماعيتين مهمتين، تجتذبان معظم الأشخاص المهمين، والذين اعتذروا هاتفيًا لصابر وفكرية. وعلاوة على ذلك، اكتشف صابر أنه نسي تقديم عدد كبير من الدعوات. فقط نصف دستة من الناس حضروا الحفل وبدوا تائهين في قاعة الاستقبال الكبيرة، التي

تواجه بوفيهًا ضخمًا. عندما اتصل القنصل ليقول إنه سيتأخر، وذلك بسبب ضغط العمل، أمر خادمًا بالخروج وجمع أكبر عدد من الناس المناسبين من الشارع على قدر ما يستطيع، ليزيد عدد الضيوف، وتمكن من إحضار خمسة عشر من تلاميذ المدارس ونادي شباب مجاور، الذين وافقوا على الحضور بسبب إغواء الطعام لهم. غسلت فكرية وجوههم فورًا ومشطت شعرهم، ليبدوا أكثر نظافة أثناء انتظار وصول القنصل. تلقى "صابر" و"فكرية" رسالة هاتفية منه قائلاً إنه قد علم للتوّ أن بلاده تعرضت لزلزال عنيف، وهذا سيجعل حضوره أمرًا مستحيلاً.

ألقى خطابًا رسميًا على ضيوفه، يعلن فيه عن الشرف الذي هو على وشك الحصول عليه، ويطلعهم على صورة الميدالية. انقضّ الضيوف على الطعام وخاصة طلبة المدارس، وقضوا على أكثره، وعندما صار كل شيء في حالة فوضى عارمة، تلقّى رسالة ثانية من القنصل تفيد أن هناك خطأ في الكابل، وأن الزلزال ضرب بلدًا مجاورًا وليس بلده، ويعلن في النهاية أنه قادم إلى الحفل، وطلب المضيف من الجميع التوقف عن الأكل في آنٍ واحد وسرعة استعادة بعض مظاهر النظام في القاعة. وتنتهي المسرحية بوصول القنصل، الذي يسير ببطء داخل القاعة بخطوات قصيرة وقور، ووراءه تابعه الذي يحمل الوسام DECORATION ، وكان يبدو رائعًا وقام المضيف والمضيفة وجميع ضيوفهما بالانحناء احترامًا له والترحيب به والانسجام مستخدمين لعبارة سعادتكم. قام محمود تيمور بكتابة أكثر الأعمال الكوميدية مرحًا على الأرجح بالنسبة له، على أساس حبكة الدراما الضعيفة هذه على

الرغم من أنها ليست الأعمق، فهي بالتأكيد واحدة من أبـرع المسرحيات الهزلية، ومن أفضل الأنواع في الدراما المصرية الحديثـة، مـع مواقـف كوميدية رائعة وشخصيات مقنعةِ تنبض بالحياة في ضربات نادرة بارعـة، وحوار حي معبر تمامًا عن شخصيات المتكلمين، والتفاصيل الدقيقة المهمة. أخذ المؤلف يسخر من المضيفين والضيوف على حد سواء، لحرص صـابر بك وزوجته على أن يظهرا بمظهر غربي تمامًا، فغرفة الرسم الخاصة بهما مفروشة بأحدث وأغلى الأثاث وبلوحات حديثة معلقة على الحائط، وأحـدث مقتنياتهما لوحة سريالية اشترتها الزوجة بسعر مرتفع جدًا، ولا يفهمهـا أيٌّ منهما بحيث لا يمكنهما تعليقها، لأنهما لا يعرفان كيفيـة وضـعها بـشكل صحيح. في المسائل المتعلقة بأدب السلوك والذوق والصقل الاجتماعي، مثل ما الثوب المناسب لارتدائه أو كيفية ترتيب الأزهار، يخفي الـزوج جهلـه ويسمح لزوجته أن ترشده، والتي بدورها لا تعرف أكثر منه، ولكنهـا هـي الشخصية الأكثر هيمنة، إنها نموذج المرأة الغنية التي لا يـشغل عقلهـا أي شيء مهم، مما أدى إلى أنها أصبحت كثيرة التوتر والمشاكسة والإفراط في قلق لا ينتهي حول أشياء سخيفة لأدب السلوك والمظهر، غير قـادرة علـى الوقوف ولا تتحلى بالصبر عليها، وسرعان ما تأمرها بالانـصراف، وبعـد بضع دقائق تشتكي من الخادمة لأنها لا تساعدها في ارتداء ملابسها، وتكون سليطة اللسان بشكل قاسٍ على الخادم، بحيث إنه يخاف منها، لعـدم ترتيبـه الأزهار في المزهريات على الطاولة بشكل فني يعجبها. ويتفق معها زوجها بسهولة، على الرغم من أنه لا يدري حقًا ما تشكو منـه، وتهـاجم زوجهـا

لإهماله في اختيار موعد الحفل وعدم قيامه بإرسال الدعوات، وتتهمه بالكسل وعدم بذل الجهد في محاول ركوب دراجة بنفسه، في حين أنها توافق على أن يكون رئيس رابطة راكبي الدراجات. إنها حقًا متكبرة، تندفع لتحية الضيف الذي تعتقد أنه عنوان الأرستقراطية، بينما تتجاهل الصحفي المعدم من العامة.

ولخلق روح الإثارة في حياته يقوم صابر وأصدقاؤه وحتى خادمه بالمقامرة على سباقات الخيول، ويجادل بلا انقطاع عن الحصان الذي سوف يفوز وعندما يفوز الخادم بمبلغ كبير، في حين يخسر سيده ينزعج؛ مما يجعله يجد لنفسه أعذارًا ليفرض غرامات ظالمة عليه كنوع من العقاب.

الضيوف القليلون في الحفل ينتمون إلى العالم نفسه، نظرًا لأن الأشخاص الأكثر أهمية قد رفضوا الدعوة. كان أول من وصل هو خليل باشا، محتال مسن، حصل على لقب باشا بطريقة غير مشروعة وتمتع بكل مميزاته وأجوائه، طفيلي يجعل مضيفه يدفع له أجرة التاكسي وثمن علبة السيجار المفضل لديه. وهو نهم مع أنه يؤكد أن الشخص لا يذهب إلى الحفل من أجل تناول الطعام، وسرعان ما يملأ طبقه بسندوتشات الخيار (من المفترض أن يكون طعامًا غربيًا شهيًا، على وتيرة أوسكار وايلد في أهمية أن تكون جادًا). خليل باشا محتال وغشاش: يتظاهر أنه قد كتب كتابًا عن "مذكرات السلطان عبد الحميد" وقد جمع اشتراكات إحدى الصحف، دون تسليم البضاعة.

التالي في الوصول هو السيد فرغلي، رجل من شأنه أن يكون أديبًا، وهو صحفي محدث نعمة يعمل في نفس الصحيفة. وهو يخرج ليجمع أكبر قدر ممكن من النميمة الاجتماعية ويعير أذنه للفضائح، وبمجرد أن رأى خليل، تشاجر معه على المال الذي يدين به لصحيفته عن الكتاب الذي لا وجود له: كان عليه تسديد المبالغ للمشتركين الصابرين عليه من جيبه الخاص رغم أن خليل ادعى في البداية أنه لا يعرفه، وتمت تسوية الخلاف من قِبل المضيفة، الحريصة على تجنب الفضائح في حفلها، وجعلت زوجها يدفع المبلغ للسيد فرغلي. ثم وصل بدر بيه، الذي وصف بأنه الأرستقراطي الذي يتظاهر بأنه حريص على الرياضة، وصل إلى الحفل مباشرة من سباق الخيول، يرتدي ملابس رياضية غير مناسبة تمامًا بشكل ملحوظة وترافقه زوجته عنايات، امرأة مجتمع، وهما في منتصف مشاجرة عائلية عنيفة، نظرًا لغيرته لأنه يتهمها بالمزاح مع رجل آخر، وهي واحدة من الاجتماعيين الذين يترددون على السباقات، كما ردت بهجوم مضاد واتهمته بالتخلف وضيق الأفق والتناقض، نظرًا لأنه سمح لها بالرقص مع "ستيفانوفيتش" الأمير الروسي الأبيض في الليلة السابقة، ورد بدر قائلاً: إن الأمير شخص مختلف بما أنه رجل عظيم ينتمي إلى طبقة النبلاء الروس الحقيقية، وحرص على أن ينال إعجاب الآخرين بعلمه بأسرار المجتمع الراقي. وأشار خليل أن الأمير محتال وغشاش، قائلاً إنه يعلم الكثير عن فضائحه. وكان آخر من وصل قبل القنصل هي حفيظة هانم، امرأة متقدمة في السن يشار إليها كتجسيد للأرستقراطية الكاذبة، أوضحت أنه قد تمت دعوتها لخمس حفلات

في ذلك اليوم، واعتذرت عن عدم تمكنها من البقاء معهم لمدة أطول من ساعة، وأن عليها الذهاب إلى اجتماع لمنحها جائزة في المدرسة الخيرية التي تعمل تحت رعايتها، الذي يغني فيها الأطفال نشيدًا خاصًا مؤلفًا لها شخصيًا ويلبسون ميدالية تحمل صورة لها.

استشعر السيد فرغلي بؤرة نميمة ليكتبها في عموده، فسرعان ما افتعل الخلاف مع السيد خليل وانتحى به جانبًا ليسأله أكثر عن الأمير الروسي، كما وعده خليل بإعطائه التفاصيل عن الفضائح، ولكن بمقابل، الذي تم الاتفاق عليه من حيث المبدأ. وفي نفس الوقت بينما الشخصيات الأخرى منشغلة بالنظر إلى اللوحة السيريالية وتتظاهر بالإعجاب وحقيقة عدم فهمها، ما زالوا غير قادرين على تحديد الجهة الصحيحة لتعليقها على الحائط وكل منهم يقدم رأيًا مختلفًا، ورغم ذلك فإنهم قادرون على مناقشة الأوبرا وموسيقى بيتهوفن، وآخر معرض فني والأزياء النسائية الأوربية. ويستفيد الصحفي من وجوده في الحفل، ويحصل على مقابلة مع السيدة الكريمة حفيظة هانم، ويأخذ جنيهًا من الخادم مقابل نشر نبأ فوزه في السباق مرفق بصورة فوتوغرافية (والذي وعد بنشر أنه حصل على ميدالية كاذبة مقابل دفعه إضافية صغيرة من المال).

والمسرحية جيدة البناء، مع أحداث متتالية سريعة نحو ذروتها وهي وصول القنصل، ولكن تمت المحافظة على عنصر التشويق حتى النهاية. تخلل الأحداث رنين الهاتف ورد فعل المضيفة العصبية عمل على تعزيز عنصر التشويق. تم إعطاء المعلومات اللازمة بشكل غير مباشر من خلال

الحوار بكياسة طبيعية، لم تعُق الأحداث، ويتم الكشف عن الشخصيات باستمرار، وذلك بضغط يعطي الكثير في فترة قصيرة ببساطة خادعة، بشكل فني Ars celare artem. أى الفن إخفاء الفن لم يوجه محمود تيمور السخرية بشكل مباشر ضد الأرستقراطية على هذا النحو، ولكن ضد نفاق وتجاوزات وحماقات الطبقة العليا وطفيليتهم، حتى في قائمة الشخصيات الدرامية جميع الضيوف تم تقديمهم بشكل أو بآخر على أنهم كاذبون أو محتالون أو أدعياء، الشخصية الوحيدة التي أشار إليها بالكاد بأنه "أرستقراطي" هو بدر بك، الذي لا يخلو من التظاهر: إنه تظاهر بأنه حريص على الرياضة، ومع ذلك فإن السخرية بأية حال تدور في حلقة مفرغة، بينما يدرك محمود تيمور تمامًا الطرائف السخيفة لهذه الطبقة من المجتمع، ويعرضها في سلسلة من المواقف الحية مع تأثيرات هزلية مضحكة، فالروح المسيطرة على المسرحية هي الكوميديا الخفيفة.

مسرحية "القنابل" كُتبت أيضًا في عام ١٩٤٣م، وهي مسرحية أكثر عمقًا من "حفلة شاي"، وربما تكون أعظم عمل كوميدي ألّفه محمود تيمور، (نسخة عربية كلاسيكية ظهرت جنبًا إلى جنب مع النسخة العامية عام ١٩٥٢م) وهي أكبر بكثير في النطاق، نظرًا لأن جزءًا من الأحداث يجري في القاهرة والجزء الآخر في الريف، ومبنية على مجموعة واسعة النطاق من الشخصيات التي تشمل مجموعة متنوعة من مختلف الطبقات الاجتماعية، سواء في المدينة أو الريف.

تجري الأحداث خلال الحرب العالمية الثانية، عندما كان هناك خوف من أن تفجر دول المحور القاهرة، عقب الغارات الجوية الشديدة على الإسكندرية. الشيخ أبو اليسر، وهو شيخ مسلم متقاعد من ملاك الأراضي الأثرياء، قد كان انتهى من بناء مخبأ الغارات الجوية الخاص به بتكلفة باهظة في الطابق السفلي من منزل عائلته في القاهرة، وعرض على أصحابه وأقربائه استخدام المخبأ. وقريبه الشيخ درغام، الذي يعيش في البيت المجاور وعلى الرغم من خلفيته الإسلامية، فإنه علّم ابنته لولية تعليمًا فرنسيًا وأرسل ابنه ناصح للدراسة في إنجلترا، حيث توقفت دراسته بسبب الحرب واضطر إلى العودة دون الحصول على أية شهادة. لولية مخطوبة وعلى وشك الزواج من موظف مدني يُدعى محروس، الابن الوحيد الباقي على قيد الحياة من أولاد درغام، ونظرًا لفقدان الشيخ درغام لأولاده أصبح أبًا شديد الحرص والقلق والكآبة ولا يرى إلا الجانب المظلم للأشياء.

ولذلك، أصبح يتابع أخبار الحرب عن كثب ويقرأ عن الكوارث باهتمام شبه مرضى. وبعد قراءته بيانًا مفصلاً عن التفجير الأخير في الإسكندرية، أقنع درغام قريبه الغني الشيخ أبو اليسر، أن عليهم جميعًا الانتقال إلى بيت الأخير بعيدًا عن مخاطر الحرب إلى أن يهدأ الوضع. الفصل الأول ينتهي بغارة جوية في الوقت المناسب على القاهرة، مما دفع الجميع إلى المخبأ، ويزيد من استعجالهم للانتقال.

في الفصل الثاني يحول المشهد لمنزل الشيخ أبو اليسر الريفي، حيث تقيم الأسرة لمدة شهر، ووجد جيل الشباب أن الحياة في الريف مملة، وقد كانوا يقتلون فراغهم بطرق مختلفة، بالذهاب للتنزه أو ركوب الخيل أو صيد

الأسماك. كان محروس يصطاد بالبندقية وناصح يطارد الفراشات لإضافتها إلى مجموعته، ويمازح فلاحة جذابة تحلب البقرة، وقد قام أبو اليسر بتجديد بيته الريفي، بحسب اقتراحات ابنه، فقام بتركيب محطة لتصفية المياه وشراء ثلاجة وفرن تعقيم، وبناء على طلب ابنته بنى ملعب تنس. درغام كان يساعده في إعداد وليمة مذهلة لعقد احتفال بالافتتاح الرسمي لمسجد القرية، الذي قام بتجديده بتكاليف كبيرة، وفي الوقت نفسه، ابتليت القرية بأوبئة الملاريا والتيفود والقرية المجاورة تم وضعها تحت الحجْر الصحي. ذهب أبو اليسر إلى أقرب قرية لشراء مخزون من الأغذية المعلبة لأسرته، والمبيدات الحشرية وزيت البرافين لتوزيعها مجاناً على الفلاحين، لعلاج القمل في شعرهم، لأنه المسئول الأساسي عن هذا الوباء. فجأة سُمع دوي انفجارات في المساء، في البداية ظنوا خطأ أنها لقنابل، ولكن سرعان ما اكتشفوا أنها طلقات نارية: قُتل زوج الحلابة، وتردد أن القاتل كان معجبًا بها، فاشتعلت معركة دارت رحاها بين المتنازعين، ومما أصاب سكان المنزل بذعر شديد، وزاد من القلق أن لجأت الحلابة إلى المنزل هربًا من مطاردة أقرباء الزوج المقتول الغاضبين، الذين يريدون قتلها ويهددون بمهاجمة المنزل حتى يتم تسليمها لهم. والأنكى من ذلك، يهرب شخص من القرية المجاورة، على الرغم من الحجر الصحي، لتحذير أبو اليسر من أخبار موثوقة بأن قريته سوف توضع تحت الحجر الصحي فجر اليوم التالي، وزادت الأعباء عن طاقة تحمل أبو اليسر، إذ كان باعتباره كبير الأسرة، يشعر بمسئولية شخصية عن سلامتهم. وينتهي الفصل الثاني بانهياره تحت ضغط القلق، وانعدام الأمن والإرهاق.

الفصل الثالث، وهو أقصر بكثير، أخذ مكانا في المنزل الريفي في منتصف الليل، مع الأسرة بعد أن قاموا بحزم أمتعتهم، استعدادًا للرحيل، وقد قرروا تأجيل الاحتفال بالمسجد والفرار من القرية بهدوء قبل طلوع الفجر وقت تنفيذ الحجر الصحي، وقد رتب درغام شاحنة لتقلهم وأمتعتهم في الساعة الثانية بعد منتصف الليل، وحتى يظلوا مستيقظين لحين وصول الشاحنة، قام أحد أفراد الجماعة وهو عويس الذي يعمل لدى أبو اليسر وحمّاله، بمُحاوله تسليتهم بإخبارهم حكاية شعبية عن ملك يلجأ إلى جهاز معقد للهروب من الموت، من دون جدوى، ومع ذلك أغفوا تدريجيًا، الواحد تلو الآخر. الشعلة الكهربائية التي كانوا يجلسون حولها مجتمعون معًا، في خوفًا من جذب أنظار القرويين إذا أضاءوا المنزل، انطفأت وسُمعت أصوات شخيرهم في الظلام. وطلع الفجر في نهاية المطاف وأيقظ ضوء النهار الشيخ درغام ليكتشف أن مخاوفه قد تحققت، وأنهم قد ناموا جميعًا، يصرخ في رفاقه: استيقظوا استيقظوا، جميعًا، الشاحنة، والحجْر الصحي، ويصرخ ويكرر وراءه أبو اليسر الذي يقفز على قدميه فزعًا، وهذا عندما تُسدل الستار على الفصل الأخير، أبو اليسر كان يردد هذه الكلمات ولا نعرف ما إذا كان شريكه قد تمكن من الفرار من الحجر الصحي.

يتضح من تسلسل الأحداث، أن الشخصيات الرئيسية نفسها ليست المعنية مباشرة بالكثير من الأحداث، ولكن على الرغم من أن هناك القليل من النشاط الخارجي، يتم إعداد عالم كامل بمهارة تسكنه شخصيات تنبض بالحياة قادرة على الإيحاء بجو معين بلمسات لطيفة تذكرنا بمسرحيات تشيكوف.

نهاية المسرحية غير المحددة علامة على التطور المثير للمؤلف، ويكشف عن البراعة في المعالجة: ويجسد استمرار الحياة بتعقيداتها ومشكلاتها، بدلاً من أن يكون غير واقعي ومصطنعًا لحكاية تنتهي نهاية منطقية. هذا لا يعني أن مسرحية القنابل السابقة عديمة الشكل، بالعكس. على سبيل المثال، كان هناك توازن بين مشهدي الافتتاح والختام وأحداث المسرحية تبدأ وتنتهي عند الفجر؛ حتى الحكاية التي رواها عويس ليظل الجميع مستيقظًا هي مرتبطة في الأصل بباقي المسرحية، وفي الواقع قد تقدم تعليقًا ساخرًا على الأحداث. في حكاية الملك الشعبية، عندما تنبأ الكاهن بموته الوشيك المحتمل، اندفع إلى مكان لا يعرفه إنسان وقد حفر نفقًا عميقًا له، في محاولة للهروب من ملك الموت، ومع ذلك، كان قد وصل إليه في النهاية مثل البشر الضعفاء الذين نشاهد هروبهم إلى الملاجئ من الغارات الجوية والفرار إلى الأرياف، أو في محاولة للهروب من الريف المنكوب بالوباء.

رسم محمود تيمور للشخصيات مثير للإعجاب وصحيح أن العديد من الشخصيات لها أسماء موحية، على سبيل المثال، أبو اليسر يعني أنه غني ودرغام من المفارقات أنه يرمز للأسد، يسمى الخادم القصير كتكوت، ولولية تعني لؤلؤة، ومحروس يعني المحمي وناصح يعني على علم، ومع ذلك، هذه الشخصيات لا تعني بأي حال من الأحوال سوى تجريدات، بل هي شخصيات واقعية بل معقدة إلى حد ما. في مسرحية القنابل لا نجد أشرارًا، لكن حياة البشر بكل حماقاتها وضعفها، والبرهنة على خداع النفس من أجل خداع الآخرين. الشيخ أبو اليسر، رب الأسرة الحميدة، غني وفي نفس الوقت

عامي، أثاث منزله عبارة عن خليط غير متناسب من الأنماط التقليدية والحديثة، بشكل يظهر الثروة أكثر من الذوق، حريته الكاملة في التعصب الديني مصحوبة بقدر من السذاجة والميل إلى إفساد أبنائه. إنه فخور بأن ابنته يمكنها أن تعزف الموسيقى الغربية على البيانو، وأنها قد ألقت خطابًا طويلاً بالفرنسية في المدرسة حاز على تصفيق طويل (موضوع الخطاب، للمفارقة، وهو الإصلاحات الاجتماعية في القرية المصرية)، وقد خدع بقدرات ابنه وجدته، وأعجب بسهولة معلوماته السطحية عن التكنولوجيا الغربية، وأنه على استعداد لتنفيذ أي اقتراح يقوله ابنه، حتى لو كان سخيفًا لتحسين نوعية الحياة والزراعة بغض النظر عن التكاليف، وقد بدأ بإسناد بعض المسئولية إليه لتشغيل بعض أقسام تِرْكته الكبيرة خوفًا من الخولي القدير ولكنه رجعي. وهو يجهل أن ابنه حقًا عابث وزير نساء، ويصدقه عندما يقول إنه استيقظ عند الفجر من أجل الذهاب إلى الفلاحين للتعرف على أحدث أساليب الزراعة وإنتاج الألبان، بينما في الواقع أنه ذهب إلى المطار في محاولة لمنع عشيقته الفنانة من الذهاب في جولة إلى الخارج. أبو اليسر كان يربي ديوكًا رومية، وكان مهمومًا حتى إنه قد بنى لها مخبأً خاصًا من الغارات الجوية، وعندما تذهب صفارة الغارة الجوية في ختام الفصل الأول نجده يوجه خادمه ألا ينسى أن يأخذ الديوك الرومية إلى الملجأ، مع أنه ليس مهتمًا جديًا بأعمال المزرعة، كونه رجلاً عابثًا ومتساهلاً، يهتم أكثر بزيارة الخياط، على حين يبقى الخولي الذي يعمل معه في انتظاره، الخولي الذي أتى إلى القاهرة وقطع كل هذا الطريق لأنه قلق على مئات الأفدنة من

مزارع الأرز من الجفاف لانعدام الري، يقوم بعدة محاولات غير مجدية لمقابلة صاحب العمل لرفع المشكلة لوزارة الزراعة، وفي حالة اليأس، يجد أبو اليسر مشتتًا بسهولة في أشياء تافهة لا نهاية لها، وقد قرر أن يهرع إلى الوزارة بنفسه في وسط القصف الجوي، ومرة أخرى، تُظهر أبو اليسر في الريف استعدادًا أكثر لإجراء مكالمات اجتماعية وقبول الدعوات إلى الطعام بدلاً من فعل أي شيء تجاه الحاجة الماسة للأسمدة التي طلبها من الخولي، وفي عمل تحسينات منزله الخاص، وربما يعتقد بسذاجة أنه يرفع مستوى معيشة القرية، وأنه يحولها إلى قرية متطورة بمعنى الكلمة(١١). وبمقاييسه للتحديث، فإنه يضرب مثالاً للفلاحين لاتباعه، كما لو كان يعقل أن الفلاحين الذين يتضورون جوعًا يمكنهم تحمل شراء جهاز لتنقية المياه أو فرن تعقيم، وأثناء انتظارهم للشاحنة لكي تقلهم مرة أخرى إلى القاهرة، كان يستعرض تقييمًا لموقف الأسرة، في محاولة لتبرير هروبهم غير اللائق(١٢).

أبو اليسر: أقول لك الحقيقة، لم أرد أبدًا مغادرة هذه القرية.

عويس: (الخيال والشيال) ماذا؟ مع جميع هذه الأوبئة والقتل والنهب" سعادتك"؟

أبو اليسر: أي أوبئة وقتل؟ أنا لست واحدًا ممن يقلقون بشأن هذه المسائل، أقسم بالله أن السبب الوحيد لسفري للقاهرة هو رغبتي في القيام بواجبي نحو أبناء بلدي، اللجنة الوطنية للدفاع المدني على وشك أن تشكل في القاهرة، وإنهم يحثونني من فترة طويلة على الموافقة على أن أكون عضوًا بها.

محروس: أعتقد أنه يجب أن نقبل، يا عمي.

أبو اليسر: إنها خدمة اجتماعية يتعين على المرء أداؤها رغم كل شيء، ويجب على المرء أن يشعر بالواجب الوطني تجاه بلده، وفي ساعة الخطر يجب على المرء أن يتقدم إلى الأمام ويقول ها أنذا.

نزيه: أحسنت (برافو) يا أبي.

أما بالنسبة للولية، فإن والدها يغدق عليها في الثناء لوعيها المستمر بواجبها تجاه المجتمع.

لولية: ما من امرأة فلاحة رأيتها في الحقل إلا أوقفتها وسألتها عن نفسها وحياتها وشرحت لها طبيعة واجباتها.

محروس: وطبعًا، أعطيتها نصيحة قيّمة.

لولية: أود أن أقول للسيدات إنهن يجب أن يغسلن عيونهن بالمطر كل يوم، ويقمن برش المنازل بالمبيدات الحشرية، ولا يمشين داخل القنوات حافيات القدمين وهكذا، وكل ذلك لوضع حد لانتشار الأمراض.

أبو اليسر: يجب أن أقول، المثل الشعبي، وأنا أغادر هذه القرية بضمير واعٍ إن كل واحد منا يجب أن يقوم بواجباته بأقصى قدراته، والحمد لله نحن نغادر بعد وضع بذور الإصلاح الاجتماعي، وأرسينا أساس القرية النموذجية. الآن عندنا واجب آخر ينتظرنا في القاهرة، واجب الدفاع المدني.

رُسمت الشخصيات الأخرى بشكل جيد. تجربة درغام في الفجيعة جعلته رجلاً رعديدًا وأبًا شديد القلق، بخلاف شخصية أبو اليسر، فهو يقدر عقلية الخولي، كما أن هذا الأخير قد فقد أربعة من أولاده، إذ يثير خوفه أن يسمع أن ابنه محروس تطوع في الدفاع المدني، وبذل كل جهد لإخراجه من الخدمة، واستخدم مساعدة خطيبته في إخفاء الأسلحة النارية الخاصة به، لمنعه من إطلاق النار خوفًا من وقوع حادث، ويحرص على أن يتناول جرعة الدواء الخاصة به يوميًا، وعندما وجدوا رأس الخادم يزحف فيه القمل دفع ابنه بعيدًا عن مصدر الخطر وعالجه بنفسه ببرافين، حتى وقف أمامه عندما كان ذاهبًا لفتح الباب الأمامي لرؤية من الطارق في الوقت الذي سمعوا إطلاق النار فيه، وبطبيعة الحال تمرد الابن ضد طبيعة معاملته كطفل يحاول تأكيد استقلاله ورفض الانصياع لوالده وأصر على البقاء في الدفاع المدني. ناصح كذاب مقبول، قد تمكن من إقناع أسرته مُدّعيًا أنه أصبح ذا أهمية وأنه أصبح على دراية ببعض جوانب الزراعة، واكتسب قشرة من الآداب الغربية، يذهب إلى الحفلات التنكرية يرتدي زي الفلاحين، يصطاد الفراشات، ولديه مجموعة منها، الهواية التي يجدها الفلاحون المحليون غير مفهومة، ووجه الخادم ليسأل الحلابة، زوجة الحارس المحلي الجميلة لتأتي لتقابله (والتي قد عيَّنها لتحل محل امرأة مسنة)، بحجة أنه يرغب في فحص الحليب ومنتجات الألبان، للتأكد من أن أساليبها تتسم بالكفاءة والنظافة، ولكن في الواقع أنه يرغب في إغرائها، وقد حذره محروس (الذي حصل على إجازة من وظيفته ليكون مع بقية الأسرة في الريف)، أن لا يفعل أي شيء

معها، لأن زوجها الغيور كاد أن يقتل شخصًا بسببها، ولكن ناصح لم يستمع لنصيحته، وبعد أن قتل زوجها لاحقًا، قالت إنها تسعى للجوء إلـــى العائلـــة، وأنه توسل إليها للبقاء، لسبب مقبول ألا وهو أن هذا هـــو الحـــل الـــشريف الوحيد، وحتى اقترح على والده أنها قد تكون فكرة جيدة اصطحابها معهـــم إلى القاهرة لتحضر لهم الجبن والزبد، لم تكن لديه بالطبع أوهام حول مشورة شقيقته الحسنة النية لكن غير ذات الصلة بالنساء الفلاحات، أو متطلبات والده لتحديث القرية، أو أنه يقوم بأداء واجبه الوطني في العودة إلى القاهرة.

من بين الشخصيات الخمس الرئيسة هنا، ربما كـــان محـــروس هـــو الشخص الوحيد الذي لم ينلْهُ محمود تيمور بالسخرية، بل إنه على الرغم من رغبته الحقيقية الواضحة في خدمة بلاده بالانضمام إلـــى صـــفوف الـــدفاع المدني، فإن والده أقنعه بمغادرة القاهرة والانضمام إلى الآخرين في الريف. موقف الكاتب المسرحي ساخر على أية حال، لا يتمثل فقط في عـــدم قـــدرة الشخصيات على فهم أنفسهم، ولكن أيضًا عدم قدرتهم على فهم المجموعات الأخرى. لا يمكن أن تكون الفجوة بين المدينة والريف أوسع منها هنا، ولكن معالجة محمود تيمور متعاطفة وإنسانية لأن سخريته ليست متطرفة أو فـــي شكل إدانة؛ لأنه لم يكن يكتب دراسة للسلوكيات الاجتماعية، بل مسرحية، أي عمل فني. بينما الشخصيات والإعداد، والمشكلات والفكاهة تحتـــوي علـــى ألفاظ ساخرة، ذات طبيعة مصرية صميمة، فالكاتب يعرض بنظـــرة ثاقبـــة طبيعة تقلبات الإنسان. وهكذا يمكن أن توصف مسرحية القنابل، دون مبالغة، كتعليق عظيم ودائم وعالمي على كوميديا الحياة الإنسانية.

كتب محمود تيمور مسرحيتين أخريين في مصر الحديثة (كذب في كذب) كُتبت في عام ١٩٥١م[١٣]، وتمت طباعتها على حد سواء باللغة العربية الكلاسيكية والعامية العربية في عام ١٩٥٣م، ولكن تم عرضها في دار الأوبرا قبلها بعام. ومسرحية (المزيفون)، أنتجت في القاهرة في عام ١٩٥٣م، وتم طبعها في نفس السنة.

إن مسرحية كذب في كذب تتكون من أربعة فصول، وعاد محمود تيمور إلى عالم مسرحية حفلة الشاي، عالم الطبقات العليا في المجتمع المصري وإلى طفيليتهم. الفصل الأول، الذي يحتل نصف المسرحية يأخذ مكانًا في البار في أحد سباقات الخيول في القاهرة؛ حتى إننا نجد نفس اسم فرس الرهان، غلبان، في كلتا المسرحيتين. الحبكة الدرامية معقدة للغاية، ولكن تدور الأحداث الرئيسية حول شخصية كريم بك، شاب غني ووسيم بدد ثروته في السباقات، وهو الآن يواجه الإفلاس. أقنعه فواز صديقه القديم بأن يتقدم ليتزوج من كريمة، الابنة المتبناة ووريثة شفيقة هانم، المرأة الثرية ذات الستين عامًا، كريمة بدورها قبلت بعد تردد، لأنها حريصة على مغادرة المنزل، لأنها غير سعيدة، ومثل معظم الناس، لديها انطباع بأن كريم فاحش الغنى، ويمكنه إرضاء أذواقها المكلفة، وكلاهما، يعتقد أنه يحب شخصًا آخر، كريم يحب زاهية وكريمة تحب بسيوني، وبالمصادفة البحتة يتبين أن زاهية وبسيوني يعيشان في الإسكندرية، في الوقت نفسه، زوج شفيقة نصار بك عديم الضمير الذي كان يعمل لديها قبل الزواج منها، قد تمكن من الاستيلاء على حجة ملكية العقارات من زوجته سرًا ونقلها إليه بصورة غير مشروعة

بالتواطؤ مع رئيس القرية، نبيه بك، رجل حديث النعمة من الريف، الذي يبالغ بسخافة في الآداب الغربية، مقابل وعد نصار له أن يزوجه كريمة. اكتشف البوليس الجريمة، عندما ماتت شفيقة فجأة، وتم وضع الرجلين داخل السجن، ولكن لم ترث كريمة أي شيء وأصبحت مفلسة تمامًا مثل كريم، وعندما اكتشفنا أنهما يخدعان بعضهما بعضًا حول ثرواتهما الخيالية، قاما بفسخ الخطبة، ولكن سرعان ما اكتشفنا أنهما في الوقت نفسه يحبان بعضهما بعضًا، ما بدأ كحب مزيف تطور الآن إلى عاطفة حقيقية، وتمت دعوتهما إلى بيت فواز بك وتم جمع شملهما هناك.

مسرحية "كذب في كذب" يبدو أنها تستند إلى غموض أخلاقي، فإنه ليس واضحًا هنا ما إذا كان محمود تيمور يدين الكذب أو ببساطة يوضح أن الكذب جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية، فعندما اكتشفت كريمة أنها هي وكريم لم يكونا صرحاء شكت إلى صديقهما المشترك فواز[١٤].

كريمة: أقول لك الحقيقة أنا أشعر بالاشمئزاز من نفسي من العالم من كل شيء، لا يوجد صدق ولا صراحة ولا إخلاص.

فواز: أيًا كان من قال لك إن العالم مليء بتلك الأشياء؟ هذا هو العالم، وهؤلاء هم الناس، وأنت إما تقبلينه أو لا هذا اختيارك، ولكن لن تتمكني من تغييره بأي شكل من الأشكال، الحكماء يقولون لنا إن النفاق شر، ولكن الحياة نفسها تعلمنا أننا لا يمكن أن نعيش من بدونه، ونحن نعرف أن الكذب سيئ وشرير، ومع ذلك نحن نكذب على بعضنا

بعضًا.. والشيء المهم، نظرًا لأننا غير قادرين علـــى قـــول الـــصدق والصراحة، إلا أننا يجب أن لا ننغمس كثيرًا في الكذب والنفاق.

حتى محمود تيمور نفسه كأنه يقول إن الكذب أحيانًا يمكن أن يكون أمرًا جيدًا، عندما أدركا أنهما حقًا وقعا في الحب، كريم يقول لكريمـــة فـــي ختام المسرحية(١٥):

كريم: أرى أن كذبنا على بعضنا بعضًا لم يكن أمرًا سيئًا في النهايـــة: انظري للنتيجة الممتازة التي وصلنا إليها.

ويبدو أن هذا الكلام النهائي يتعارض مع الفحوي الرئيسية للمسرحية، والذي يوضح التأثير المدمر للالتباس في موقف المؤلف عن الكذب. أكثر من أي عمل مسرحي آخر لمحمود تيمور، فإن مسرحية "كذب في كذب" ينقصها الخير، كل شخصية رسمت فيها كانت على أساس الـــسخرية مـــن النفـــاق والكذب، فقط الشخصيتان اللتان اتسمتا ببعض التعاطف رغم أنهما شخصيتان مهمشتان، هما فواز بك وعبد الحميد بك، ولكن الأول، كما اعترف أخيرًا، لا يمانع في الكذب حول حالة كريم المالية لإنقاذه، في حين أن هـــذا الأخيـــر يظهر أنه رجل أحمق يكرس طاقته لمشروع مثير للسخرية وهـــو متحـــف سباق الخيل، ويقع فريسة سهلة لإطراء نافع سكرتير كريم السابق.

في محاولات المؤلف لإظهار أن الكذب ظاهرة عالمية، قدم عددًا كبيرًا من الشخصيات المشاركة في تعاملات غير شريفة أو النفاق مـــع بعـــضها بعضًا، فنرى خداع كريمة لكريم، ولكنه بدوره يقع ضحية خـــداع زاهيـــة،

وبالمثل، كريمة تخدع كريم، وخدعها بسيوني، ونافع سكرتير كريم الذي لا قيمة له، خدع من قبل السكرتيرة التي يحبها سفروتة، التي بدورها خدعت من قبل الرجل الذي تعشقه، فهيم، السمسار الوسيم الذي جعل هوايته هي استغلال المعجبات به لأغراضه الشخصية.

رفيقة كريمة المقربة، مفيدة تخدع صديقتها وبدورها تخدع من قبل فهيم، وقد سبقت الإشارة إلى تضليل نصار ونبيه بأكثر جدية وعوقب عليه قانونًا. هذه شبكة معقدة من الخداع المتبادل لم تؤدِ فقط إلى حبكة دراميه سيئة معقدة مثيرة للدهشة، ولكن أدت إلى لجوء المؤلف إلي عدد كبير جدًا من الصدق وافتعال المواقف المصطنعة، أكثر هزلية منها كوميديا، مما أفسد واقعية ودقة مسرحية القنابل، حتى خفة الدم اللطيفة التي كان يتسم بها محمود تيمور يبدو أنها حلت محلها ابتسامه تهكمية سطحية، ضحكة ساخرة من أعمال المجتمع السخيفة، مثل "الزواج السعيد" خلال الاجتماع السنوي العام الذي، يحدث بمصادفة غريبة أخرى، كل الشخصيات الموجودة عمليًا من القاهرة والإسكندرية.

مسرحية "المزيفون" أكثر دقة وواقعية في المعالجة وهي المسرحية السياسية الوحيدة التي ألفها محمود تيمور، كانت مكتوبة تقريبًا قبل ثورة ١٩٥٢م، وكانت في الأصل تحت عنوان (الزعيم)، ولكن لم يجد محمود تيمور أي فرصة لعرضها على المسرح في ظل النظام السابق، لذلك كان يجب أن ينتظر حتى ١٩٥٥م[١٦]. وهي دراما سياسية سريعة الأحداث في ستة مشاهد يحدث كل منها بعد شهرين من المشهد الذي يسبقه، حيث إن

العمل بأكمله يغطي فترة اثني عشر شهرًا، موضوعها هو تأثير فساد السلطة على فساد المجتمع. تُفتتح المسرحية بانتصار "حزب الإصلاح الشعبي" في الانتخابات العامة التي جرت تحت قيادة كامل باشا، وهو مثال للسياسي الملهم، وأحد أتباعه عفيفي بك وهو صهره والأمين العام للحزب، عفيفي هو رجل صاحب مبدأ أكثر من زعيمه، وكثيرًا ما ينتقده زملاؤه لأنه يتصف بعدم المرونة، مما يدفعه لمحاولة إقناع حزبه بعدم الموافقة على تشكيل حكومة، بوجهة نظر ساذجة أن الحزب سوف يكون أكثر فاعلية في المعارضة من كونه في السلطة، ومع ذلك، كامل شكل حكومة ووافق عفيفي على العمل فيها. سير الأحداث في المسرحية يظهر الانحراف التدريجي لمثالية هؤلاء السياسيين بضغط من الساسة الأنانيين والمحترفين مثل لبيب وفريد، ومن الإقطاعيين مثل زفتاوي باشا، الذي من أجل مكاسبه المادية قام بتمويل الحزب من جهة، وبتمويل الهجمات معدومة الضمير من المعارضة الساخرة التي يمثلها الصحفي الاشتراكي شكليًا منيب من جهة أخرى، بالتوازي مع الانهيار السياسي يعمل على خفض المعنويات الفردية، مما أدى إلى نهاية زواج المحرر للجهاز المسئول في الحزب، والأهم من ذلك انهيار زواج عفيفي نفسه (الزواج السعيد الذي كان موضع حسد من الجميع)، مع خداع لا مفر منه، وكذب. الآثار المترتبة على النزاهة السياسية والعامة لا يمكن فصلها عن النزاهة في الحياة الخاصة، وما بدأ كحل وسط بسيط من أجل البقاء في السلطة، حيث تستطيع الحكومة تنفيذ برنامجها للإصلاح على مبدأ أن الغاية تبرر الوسيلة، سرعان ما يذهب إلى أبعد من مجرد مراوغة

في الرد على أسئلة الصحفيين، ويتطور إلى خطورة سوء استخدام للسلطة لإشباع جشع الرأسماليين أو التدخل في سير العدالة، فعلى سبيل المثال، التهديد بسحب دعمه المالي وإعطائه لتأييد الحزب المعارض، زفتاوي باشا يجبر كامل ليحاول أن يساعد ابنه المتهم في جريمة قتل، وحتى عفيفي أصبح طرفًا في التكتم على الاختلاس.

وقبل نهاية العام، يشعر كامل بخيبة أمل، وأصبح برنامجه الإصلاحي أنقاضًا وأدرك أن حكومته لا تختلف بأي شكل من الأشكال عن الأنظمة الفاسدة، وتخلى عن النضال، وقدم استقالته التي قبلت على الرغم من الأجواء القاتمة التي تتخللها السخرية من السياسة والمجتمع المصري. تنتهي مسرحية "المزيفون" بمشهد المصالحة بين كامل وعفيفي، وأدرك كامل تمامًا العلل التي يعاني منها بلده، ولم يفقد الأمل تمامًا، ولكن تنبأ تقريبًا ببداية ثورة ١٩٥٢م.

كامل: إنه صعب جدًا بالنسبة لنا، يا عفيفي، القيام بأي شيء مفيد حقًا لوطننا تحت ظل هذه الظروف، أعني ظروف الحكومة والهيكل الاجتماعي الحالي، إنهم هم الذين ساعدوا على تمكين الفساد والانحلال، وبذلك اضمحل النشاط والحماس في العمل، وفي نفس الوقت ربطوا أيادي ذوي القدرات والملتزمين.. جميع ما كان يمكننا القيام به في ظل هذه الظروف كان اعتماد تدابير مسكنة، ما نحتاجه الآن هو شيء أكثر قسوة وهو بتر الأطراف واقتلاع الشر، وذلك أبعد من قدراتنا مادام لم تتغير هذه الظروف.

عفيفي: ولكن ماذا نفعل؟

كامل: ماذا نفعل؟ انتظر الزعيم القوي بما فيه الكفاية لتغيير النظام بأكمله من رأسه إلى أسفل(١٧).

مسرحية "المزيفون" قوية، مما يجعل صميم موضوعها بسيطًا ومباشرًا، تسير بلا هوادة نحو غايتها، مع بعض الانعكاسات الدرامية المثيرة للاهتمام في المسار (مثل تبادل الأدوار، ممدوح بك ومنيب) على الرغم من شدة السخرية الرائعة والحماس الأخلاقي، لم تأخذ أي جانب، ولكن حافظت على قدر من الموضوعية في رسم الشخصيات: بينما تدين عمومًا الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولا تعفي الأفراد من المسئولية الشخصية، ولم ترسمهم بالأسود والأبيض، ومن بينهما بعض الصور التي لا تُنسى، مثل منيب، الصحفي المكيافيلّي الانتهازي الذي يسعى إلى السلطة تحت ستار العمل من أجل المُثُل العليا الاشتراكية، وتكون نهايته سيئة بسبب الاحتيال. أو الموظف الصغير أبو حجاب، الذي يتملق رؤساءه ويشجع نقاط ضعفهم، بحيث يمكنه التلاعب بهم لأهدافه الخاصة ولمصلحة مختلف أفراد أسرته، وإن لم يكن يغرق في اللجوء إلى المحسوبية والرشوة، إنه ليس شريرًا كليًا. وفي النهاية يهتم حقيقة بإنقاذ زواج عفيفي، أو سفيرة الصحافية شديدة التألق التي هي حقًا سافرة، هذا عدد قليل فقط من الشخصيات المرسومة بمهارة في هذه المسرحية.

كتب محمود تيمور أيضًا الأعمال الدرامية التاريخية، كلها بالطبع باللغة العربية الأدبية، ولكنها ليست على نفس مستوى مسرحيته الأخرى (حواء الخالدة، ١٩٤٥)، وهي مسرحية طويلة جدًا، أشبه برواية حوارية عنها بمسرحية تحكي عن حب الشاعر الجاهلي عنترة لعبلة، ويرسم شخصية عبلة كشابة عنيدة مغرورة تعرف كيف تلعب بمعجبيها وتثيرهم ضد بعضهم بعضًا، وكيف تحصل على الرجل الذي تحب في النهاية. من الواضح أن المقصود هو دراسة سيكولوجية الأنثى في شكل رومانسي. مسرحية "حواء الخالدة" تُقرأ بشكل جيد تمامًا، ولكن هيكلتها الدرامية غير كافية مقارنة بطولها، ولا بد أنها طرحت مشكلات خطيرة وقت عرضها في القاهرة في عام ١٩٤٥م. مسرحية (اليوم خمر، ١٩٤٥) تعالج حياة الشاعر الجاهلي امرئ القيس وتحتوي على ثمانٍ وعشرين شخصية، وهي مكتوبة بلغة قديمة حتى أكثر من مسرحية حواء الخالدة، لغة غير مناسبة للمسرح، على الرغم من أن هذه المسرحية أنتجت أيضًا في القاهرة عام ١٩٤٩م. إنها تصور الحياة الرومانسية للغاية لهذا الشاعر في سلسلة من المشاهد المثيرة لنوعية درامية مختلفة، ولكن المشاهد لم تجعل المسرحية مُرْضية. وأكثر ما ينقص مسرحية اليوم خمر هو الافتقار إلى وحدة التناغم، إنها تبدأ بالشاعر الأمير السعيد، الذي يبحث عن البهجة، شاب لعوب يهتم فقط بالصيد والخمر والنساء، وتتتبع تحوله إلى الشكل الكئيب للبطل المحارب، انتقامًا من مقتل والده ومحاولته اليائسة لاستعادة مملكته الضائعة، وتنتهي بمحاولاته الهزلية

لتخليص نفسه من هذه الحالة ليجد نفسه في مضيفة في القسطنطينية، حيث يواجه بثلاث نساء فجأة ويعترف لهن بحبه مرة واحدة.

مسرحية "فداء" كتبت قبل عام ١٩٥١م، وأحداثها تدور في مصر القديمة، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبارها من الدراما التاريخية أو لها أي صلة بالمسرحايت التي نتحدث عنها، إنها قصة خفيفة للغاية عن الحب والولاء ومكافأة الشجاعة. راميري، لواء شاب، عائد من حملة ناجحة للزواج من خطيبته الحبيبة، رونا، ليجد منافسه شونسو، الذي دون جدوى كان يتآمر ضد جهوده في الحرب، تمكن عن طريق الخداع أن يتم اختيار رونا ليتم التضحية بها وتلقى في نهر النيل، كي لا يضعف إيمان الشعب في المؤسسة الدينية أو الحكومة، يسمح الفرعون بإقامة حفل التضحية، ولكن يرتب أن يُلقى تمثال لرونا في اللحظة الأخيرة في نهر النيل بدلاً منها، عُين راميري عمدة للمقاطعة الشرقية، وتزوجته رونا سرًا. مسرحية فداء ليست أكثر من تسلية خفيفة. يعود تيمور إلى التاريخ العربي، وهذه المرة التاريخ الإسلامي، في مسرحية (ابن جلا) وهي شبيهة بمسرحية اليوم خمر، إنها مسرحية واقعية تتألف من أكثر من ثلاثين شخصيةَ، ترتبط بوظيفة حاكم العراق الأموي القاسي الشهير، الحجاج بن يوسف، في سلسلة فضفاضة ومتصلة الحلقات، العلاقة الوحيدة بينهم في الواقع، هي التسلسل الزمني على الرغم من أن تيمور أجاد رسم طابع شخصية الحجاج، فإن ابن جلا هي مجرد مسرحية عديمة الشكل من التاريخ بإضافة جانب عاطفي.

أحسن أعمال تيمور الدرامية التاريخية حتى الآن هي (صقر قريش) عرضت أولاً في تونس عام ١٩٥٥م، وهي أقصر من الأعمال الأخرى، بعدد شخصيات أقل وبالتالي يسهل عرضها على المسرح. وهي أيضًا مبنية بشكل جيد جدًا، موضوعها هو صعود الأمير الأموي عبد الرحمن إلى شدة الحكم بعد أن الذي نجا من مذبحة أسرته التي ارتكبها العباسيون، الذين استولوا على الخلافة منهم في حرب دموية في القرن الثامن، فقد سبح عبر نهر الفرات وعبر الصحراء السورية، وسافر عن طريق مصر وتونس واستقر في شمال أفريقيا، ولكن فقط لفترة قصيرة، يختبئ لفترة حتى يتمكن من عبور البحر المتوسط إلى إسبانيا، وهناك استطاع بسرعة ودبلوماسية وحرب، بسط سلطته على شبه الجزيرة بأكملها، ووحد كل تلك البلاد المقسمة تحت حكمه. المسرحية مقسمة إلى خمسة فصول، تمثل مراحل مختلفة في بناء شخصية ووظيفة عبد الرحمن إلى ذروتها في نهاية المسرحية، ولكن هناك ما يكفي من التشويق في كل فصل لتقديم مسرحية مثيرة للقراءة، ومن دون شك لتجذب مشاهديها. في الفصل الأول نجد بطلاً يعيش مع مؤيد البربر وعائلته على ساحل شمال أفريقيا، ينظر في الأفق للإبحار، يترقب الأخبار بقلق من تابعه المخلص بدر، الذي ذهب إلى إسبانيا لمعرفة المزيد عن فرص سيده هناك، لقد سافر بعيدًا لعدة أشهر، وفي هذه الأثناء كانت هناك مكافأة من الحاكم المحلي لمن يأتي برأس عبد الرحمن الهارب من العباسيين. اقتحم رجال الحاكم المنزل حيث كان يعيش وتمكن من النجاة بأعجوبة عن طريق الاختباء تحت ملابس المضيفة، وطلب منها أن تدعي

أنها حامل، وخادمتها رواح، تساعدها في الولادة والكاهن المحلي، منـــارة، يجلس بجوارها يرتل صلوات لتسهيل الولادة الـــصعبة، وفجـــأة نمـــا شـــك الكونستابل، بحيث إنه كان على وشك البحث تحت ملابس المـــرأة؛ ولكنـــه أُفزع باللعنات الغاضبة لمنارة ودعوات القوى الخارقة لتدميره لارتكابه مثل هذا الفعل المشين. نشاهد هذا المشهد بحبس الأنفاس، ولكن الخدعـــة ليـــست براعة كما قد يبدو، فإنها ليست مكتوبة فقط، لكن نالت قبولاً هائلاً لأنه كانت هناك نكتة في أوائل المشهد عن الحجم الهائل لبطن السيدة التي تبدو كما لو أنها على وشك أن تلد توأمًا. الهروب الثاني لعبد الرحمن جعله يعتقد في ما قاله له العراف من أن لديه حياة مسحورة، وبصرف النظر عـــن إعطائنـــا المعلومات الأساسية عن البطل وتفاصيل عن ظهوره بعين مِعيبـــة. الفـــصل الأول يقدم لنا ثلاث شخصيات مهمة، رواح ومنارة وبدر، رواح الأمة التي تقع في حب الأمير فعندما كانت تطارده الشرطة قالت إنها تتمنى أن تفديـــه بحياتها، ومن المفارقات أن أمنيتها سوف تتحقق في وقت لاحق، وهي واحدة من سلسلة النساء اللواتي لا يمكنهن مقاومة سحر الأمير واللواتي يـــساعدنه بطرق مختلفة، في طريق الوصول إلى السلطة. منارة الكاهن، الذي قال لـــه إن القدر بجانبه، ويعطي تعبيرًا بنظرته العدوانية، واللا أخلاقية للحياة التـــي تؤمن بالنفعية وأن الغاية تبرر الوسيلة، الفلسفة التي رفضها الأمير فـــي أول الأمر، ولكن لاحقًا قبلها ومارسها(١٨). منارة سوف يرافق الأمير في إســـبانيا عندما تنمو ثروة الأخيرة، وسوف يعتمد عليه الأمير أكثر وأكثر. في نهايـــة المشهد، يصل بدر تابعه المخلص المتفاني حاملاً أخبارًا جيدة للأمير الـــذي

يقرر على الفور الذهاب إلى إسبانيا. أحداث الفصل الثاني تجري في شهر لاحق، في قلعة مؤيده، عبد الله عثمان في إسبانيا الغربية، كان عثمان مشتركًا مع قريبه ابن خالد في قيادة الجيوش السورية المسلحة في إسبانيا، وقدما دعمهما لعبد الرحمن ضد القهري حاكم إسبانيا، الذي يعتبرونه رجلاً ضعيفًا غير قادر على السيطرة على اللوردات الإقطاعيين المتحاربين ونشر الوحدة والوئام على الأرض التي يعتقدون أن عبد الرحمن قادر على تحقيقها. في قصر عثمان نلتقي بمعجبتين أخريين للأمير، وهما شقيقة عثمان الغنية، أميرة القصور، التي تكبره سنًا، ولكنها تضع ثروتها كلها تحت تصرفه ولتعزيز قضيتها وتحقيق غرضها ووعده بأن يتزوجها، أنها جلبت له الخبر السار بأن القوات أصبحت ضعيفة وغير منظمة وأنه قد حان وقت الجولة النهائية. المرأة الأخرى التي تقدم له مساعدة لا تُقدر بثمن هي الأمة الجذابة ضحى. عبد الرحمن يُظْهر حنكته السياسية ومهارته، بدلاً من قتال حاكم إشبيلية، أبو الصبيح، وعن طيب خاطر يقبل الشروط القاسية التي يفرضها أبو الصبيح عليه مقابل دعمه لمطالبة الأمير بحكم إسبانيا. وينتهي هذا الفصل بوصول مفاجئ للكاهن منارة، في رفقة رواح الأمة، التي أقنعته أن يأخذها معه لخدمة الأمير.

في الفصل الثالث نجد عبد الرحمن، قبل نهاية السنة مثبتًا في السلطة في قصر كبير في قرطبة، منارة هناك مع النساء الثلاث اللاتي يعشقن الأمير ورواح، ترتدي ملابس صبي في خدمته. ضُحى الأمَة المفضلة لدى الأمير، وأميرة القصور، في انتظار وفاء الأمير بوعده بالزواج منها، وعندما أدركت

الأخيرة أنه لا ينتوي الزواج منها، تحولت ضده ووقفت جنبًا إلى جنب أبي الصبيح، يخططان لقتله ولكن فشلت المؤامرة، إذ رأت رواح رجلاً يتظاهر بأن لديه تظلُّمًا يقدمه للأمير على وشك طعنه بخنجر، فاندفعت رواح لحماية سيدها وفدائه بجسدها وتتلقى الضربة المميتة، يتم القبض على القاتل ويعترف بأن أبو الصبيح قد حرضه، ورغم دهشة أتباع عبد الرحمن ورفضهم، قرر لأسباب سياسية قبول إنكار أبو الصبيح التواطؤ في المؤامرة، وسمح له بالبقاء في منصبه كحاكم إشبيلية.

تجري أحداث الفصل الرابع بعد اثني عشر عامًا، وقد أصبح عبد الرحمن أكثر استبدادًا في حكمه، وفي الوقت نفسه أكثر اعتقادًا في الخرافات وأكثر اعتمادًا على كاهنه منارة، الذي يستشيره في كل شيء وأصبح مؤيدوه القدامى بمن فيهم تابعه المخلص المتفاني بدر يشعرون بالغربة، لأنه يرسلهم باستمرار في بعثات إلى أماكن بعيدة، ونفد أيضًا صبره مع أبو الصبيح لأنه أصبح يهدد سلطته، فقام بدعوته إلى قرطبة تحت ذريعة زواج ابنه الأكبر من ابنة أبي الصبيح، كوسيلة لوضع حد لخلافاتهما، وتدعيم العلاقات الودية بينهما؛ ولكنه يفاجئ أبا الصبيح هو وأصدقاءه ويجبره على المبارزة ويذكِّره بمحاولة قتله قبل اثني عشر عامًا، ويعلن أنه قرر أن مصلحة البلاد تتطلب أن يعيش واحد منهما فقط ويحكم بدون منافس. وخاضا المبارزة، وبعد الكثير من الترقب يخرج عبد الرحمن منتصرًا وقد ذبح خصمه، ونفى مساعديه السابقين، عثمان وابن خالد، بسبب دعمهما لأبي الصبيح.

وفي الفصل الخامس يتحول انتباه عبد الرحمن إلى صراعه مع العدو الخارجي، شارلمان، الذي أخذ جنوده أماكنهم في الممرات الجبلية المنيعة، من أجل إزاحتهم، ولأنه يعلم أنهم كانوا قد عسكروا لعدة أشهر محرومين من مرافقة الإناث؛ فقد واتته فكرة بارعة لاستدراجهم باستخدام النساء، وساعدته ضحى في هذا الصدد، والتي من أجله تقدم أغلى تضحية، بأن تطوعت على رأس قافلة من الإماء اللواتي أعتقن وتم إفهامهن أنهن سوف يعدن لديارهن. نجحت الخطة ووقع الجنود المسيحيون في الفخ، أثناء محاولتهم اصطياد النساء وتم قتلهم في هذه العملية مع النساء بمن في ذلك ضحى، التي تمت إبادة قافلتها تمامًا. الطريق الآن خالٍ لقوات عبد الرحمن لمحاربة المسيحيين بشكل صحيح، وفورًا صدرت تعليمات إلى قائد الأسطول، الذي يستعد لخوض حرب على الحكام العباسيين في شرق البحر المتوسط، بالانضمام إلى المعركة ضد المسيحيين بدلاً من ذلك، وهو القرار الذي يبرهن على أن عبد الرحمن قد ارتفع فوق دوافع الثأر الشخصي، والآن يقاتل من أجل القضية الأعظم وهي الإسلام. وتنتهي المسرحية بمناجاة النفس، وفيها البطل في بلده العظيم وحيدًا يستعرض حياته، إنه يشعر بالانزعاج بسبب فكرة أنه الآن وحيد، وقد دمر الأصدقاء والأعداء على حد سواء. إنه لم يكن دائمًا يستخدم الوسائل المناسبة لتحقيق أهدافه، وأنه لم يظهر الامتنان الكافي لأولئك الذين ساعدوه للوصول إلى القمة، ولكنها فقط لحظة قلق، لأنه سرعان ما يقمع صوت الضمير الذي بداخله، ويستأنف قراره وعزمه على خوض حرب من أجل الإسلام، والعرب اعتمادًا على أن الله فقط هو من يمكنه الحكم عليه.

بعد كل شيء، إنه ليس كما يقول له الجميع من حوله إنه رجل الأقدار، وألقى مسئولية أفعاله على القدر. في مسرحية صقر قريش تمكن تيمور من إنشاء واحدة من أكثر الشخصيات إثارة للاهتمام والتي لا تنسى في الدراما العربية الحديثة، فعبد الرحمن مع تصميمه على التفكير الأحادي، وهوسه بالسلطة، وسعيه بلا هوادة لتحقيق هدفه، جنبًا إلى جنب انعدام الشعور بالأمن والإيمان بالخرافات، والغرور والحساسية تجاه عيوبه الجسدية (تلف العين وفقدانه حاسة الشم)، ورد فعله المعقد واللا واعي ومعاناته الشديدة التي اضطر إلى تحملها في وقت مبكر من حياته عندما كان مجرد هارب، مطارد من أعدائه بالتأكيد هو صناعة الشخصية الأكثر إقناعًا. لا يمكن تلخيص سير الأحداث في هذا السياق لأنها تتضمن تفاصيل مهمة، بل إن الطابع المعقد للشخصية يكشف نفسه، على سبيل المثال، الاستياء المتمادي من ملاحقة المعجبات، وفي نفس الوقت يحيط نفسه بالنساء الجميلات، ولكن ليس من أجل الإشباع الجنسي الواضح، أو المشهد الحنون المبالغ فيه في الفصل الرابع. قبل فترة وجيزة من المبارزة والذي يشعر فيها أنه قد يموت، يطلب من ضحى اللعب على العود والغناء له بكلمات ألفها بنفسه، ويعرب فيه عن حنينه العميق لطفولته ولبلده البعيد، مشهد فيه الانتهازي الذي لا يرحم يختفي وراء الشاعر الحساس والعاطفي.

مسرحية صقر قريش لها ميزات أخرى مثيرة للاهتمام، فضلاً عن شخصية البطل الرائعة، هناك شخصيات ثانوية، بدرجات متفاوتة من الحياة: المخلص، الباحث عن السعادة، بدر الذي تجاهله عبد الرحمن بلا رحمة

بطريقة قاسية تذكّرنا بتخلي الأمير هال عن فولسطاف، الكاهن الغامض منارة، أو القزم هرقل، ومهرج المحكمة، لاعب شطرنج محترف الذي لا يمكن أن يفلت ويعاقبه الملك، حين يفوز أو يخسر مباراة، أو سيدة أرستقراطية أميرة القصور، التي تضع ثروتها في خدمة البطل، ولكن تصبح خصمًا شرسًا عندما رفضها بازدراء. وبسبب تنظيم المسرحية المحكم، فإن بها عدة أمثلة للمفارقات، بما في ذلك المفارقة المأسوية للأحداث وخاصة المؤامرات التي حُبكت بمهارة بحيث خلقت جو غموض مثيرًا للفضول والتشويق أكثر من أي من مسرحيات تيمور التاريخية الأخرى، إنها ذات صلة بالشواغل السياسية لمصر المعاصرة، وتؤكد الحاجة إلى تقليص سلطة الملاك الإقطاعيين، وتوحيد البلاد تحت قيادة حاكم حازم مستنير، وتعبر عن الجو العام للثورة المصرية في الخمسينيات، وهي النقطة التي تم شرحها في المقدمة القيمة، التي كتبها زكي طليمات الذي أنتج المسرحية مع تيمور ولعب دورًا رئيسًا فيها في تونس، ومع ذلك ينسب الفضل فيها لتيمور الكاتب المسرحي، الذي على الرغم من اختياره الأمير الأموي عبد الرحمن كموضوع للمسرحية فإنه استلهم الشعور التام بالحاجة إلى ظهور قائد قوي، وأن يأخذ بيده زمام الأمور وينهي المجادلات المستمرة بين أصحاب المصلحة الشخصية من الأحزاب والفصائل السياسية. لقد امتنع عن تقديم صورة مثالية للزعيم القومي المثالي في الواقع، على الرغم من ضغط الدعاية. لم يود تيمور تقديم صورة مثالية، واقتناعًا منه بأن الشر والنقص جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية، وهذا يظهر بوضوح في مسرحية (أشطر

من إبليس) ١٩٥٣م، وهي مسرحية خيالية سياسية أخلاقية خفيفة الوزن، فيها الشيطان وأتباعه عليهم إثبات أن الشر في الإنسان، في طبيعته البشرية، وينسبه خطأ للشيطان ليلتمس لنفسه العذر، وهو في الواقع يأتي من داخل الإنسان نفسه. إنهم يسعون إلي إيجاد كائن بشري نقي تمامًا، لذا فإنهم سرقوا طفلا في مهده وترعرع وفقًا لمبادئ الفضيلة، بعيدًا عن البشر الآخرين والفساد. وغني عن القول، إنها محاولة فاشلة مخيبة للآمال، فلا عجب أنه مع قوة إيمان تيمور الكامل بالنقص البشري، وفي تعقيدات دوافعه، لم يتجنب تيمور فقط الحلول الاجتماعية المبسطة لمشكلة البؤس الإنساني، ولكن كان أيضًا قادرًا على تقديم شخصيات مقنعة من خلال تعقيدات مسرحياته، التي لأسباب مختلفة معظمها خارج عن نطاق الأبعاد الجمالية، وقد استخف بها النقاد العرب السياسيون(٢٠). لقد حان الوقت للاعتراف الواجب بمحمود تيمور الكاتب المسرحي.

باكثير

ولد علي أحمد باكثير(١٩١٠- ٦٩) في إندونيسيا لأبوين عربيين، وقد تربى في حضرموت، ولكنه انتقل إلى مصر عام ١٩٣٤م، وظل هناك لبقية حياته، وحتى وقت وصوله إلى مصر كان تعليمه تقليديًا وإسلاميًا، مع عدم معرفته بأي من اللغات الأوربية، لأنه في بلاد عربية. وفي صباه قرأ مسرحية شعرية كتبها الشاعر المصري أحمد شوقي، وكانت قراءته تجربة جديدة ومثيرة لدرجة أنها قادته إلى كتابة مسرحية "همام" دراما شعرية

(نشرت في وقت لاحق في ١٩٣٤م)، إنها مستوحاة من عدم رضائه عن الحياة المختلفة في حضرموت وجهل المرأة العربية، وورد في اعتراف خاص له أننا يمكن إذا تساهلنا أن نسميها دراما لأنها كان بها قصور في الأحداث، والتشخيص والحوار(٢١). وقد سمع عن الثروة والتميز في الشعر الإنجليزي، لذا لجأ باكثير إلى دراسة اللغة الإنجليزية بعناية، حتى إنه كان قادرًا على أن يتخرج في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، حيث وقع تحت سحر الأدب الإنجليزي، لا سيما أعمال شكسبير حين كان طالبًا، حاول ترجمة روميو وجولييت إلى نوع تجريبي للشعر العربي، وهو نموذج موزون أكثر تحررًا قُدّر له أن يصبح النموذج الرئيسي من "الحداثة" في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية. ومنذ عام ١٩٤٠م، بعد عام من تخرجه وحتى ١٩٥٥م، عمل باكثير مدرسًا في مدرسة، ولكن تم تعيينه في وقت لاحق في وزارة الثقافة، وحصل على جائزة الدولة في الأدب عام ١٩٦٢م.

باكثير كاتب غزير الإنتاج، وبصرف النظر عن عدد من الروايات كتب أكثر من ثلاثين مسرحية، فضلاً عن ماراثون الدراما في تسعة عشر مجلدًا من التاريخ الإسلامي المبكر والفتوحات، تحت العنوان الرنان "الملحمة الإسلامية الكبرى عمر" (عمر – الخليفة الثاني الذي حكم من عام ٦٣٣م إلى ٦٤٤م). كانت محاولته الأولى في كتابة الدراما بالصورة المعروفة، محاولة منظومة فى مسرحية إخناتون ونفرتيتي التي كتبها في عام ١٩٤٠م، في الشكل الموزون الأكثر تحررًا الذي وظفه في ترجمته لمسرحية روميو

وجولييت، ولكنه كان مدافعًا صريحًا عن القومية العربية والإسلام، فقد دافع عن اختياره لموضوع من التاريخ المصري القديم على أساس ساذج يقول: إن تاريخ منطقة يسكنها العرب المحدثون يجب أن تُعتبر جزءًا من التاريخ العربي(٢٢). "إخناتون ونفرتيتي" مسرحية تفصح عن كفاءة معقولة وتتميز بتقديم تطور واضح للأحداث والحوار النابض بالحياة والشخصيات المتميزة، صحيح أنه في بعض الأحيان تميل إلى أن تكون مطولة وعاطفية، إلا أنها، على الرغم من هذه العيوب تسير بشكل مقنع في تطور شخصية إخناتون وتصف بدقة العواقب الوخيمة للموقف الذي أدى إلى التزامه بدينه الجديد من الحب والسلام، وعلاوة على ذلك كان يعبر عن تجربته الدينية ذات اللمحة الصوفية بألفاظ تسلب اللب وتثير المشاعر التي تذكرنا بالشخصية العربية التي لا تُنسى الحاكم بأمر الله (١٩٤٧). وبعد مسرحية "إخناتون ونفرتيتي "كتب مسرحية شعرية أخرى وهي "قصر الهودج" ١٩٤٤م، التي وصفها بأنها دراما موسيقية، وهو عمل غاية في الرومانسية، تحكي عن حب سلمى، ابنة زعيم البدو لابن عمها ابن مية، التي فضلته على الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله الذي فتن بها بدوره وتحرك قلبه لعمق مشاعرها وأعجب بإخلاصها وصمودها وفضيلتها، وقرر التغلب على مشاعره والسماح لها بالزواج من الرجل الذي تحبه، وفيما يتعلق بالحب، تمثل الحياة البسيطة في الصحراء المصرية، وقال إنها الأفضل بلا منافس للغنى والرفاهية وللعشق والغزل(٢٣). إنها مسرحية رعوية، تجعل الصحراء مثالية وتحتفل بتلاقي العشاق بعد تجارب ومحن انفصالهم وتدخل السلطة، على الرغم من هذا فإنها مكتوبة

بسلاسة، بتدفق الشعر الغنائي. كعمل درامي في الواقع فإن هذه المسرحية ليس لها أهمية كبيرة، وسرعان ما أدرك باكثير أنه عليه اللجوء إلى النثر لكتابة دراما واقعية، وأصبح مقتنعًا بأن الشعر ينبغي أن يقتصر على المسرح الموسيقي(٢٤).

كتب باكثير ثلاث مسرحيات نثرية قبل أن ينتج عمله الرئيسى الأول، كانت مسرحية "الفرعون الموعود" ١٩٤٥م، وصفت بعنوان الدراما الأسطورية في ستة مشاهد تجري أحداثها في مصر القديمة وتعالج خيانة المرأة وفساد ملك مصر. شايلوك الجديد، ١٩٤٥م، تناقش خطر الصهيونية على فلسطين، وتتنبأ بصعود دولة إسرائيل، في حين أن مسرحية "عودة الفردوس" ١٩٤٦م، كانت مستوحاة من نضال إندونيسيا من أجل الاستقلال. إنها كمسرحية، درامية كُتبت دون مراعاة لمعايير للجودة، وعلى الرغم من الأسباب السياسية الواضحة حققت مسرحية شايلوك الجديد شعبية كبيرة. ومن جهة أخرى فإن مسرحية (الحاكم بأمر الله ١٩٤٧)، تنتمي إلى شكل مختلف من الكتابة، الحاكم أبوعلى المنصور، ثالث الحكام الفاطميين لمصر (٩٩٦- ١٠٢٠)، كان طاغية مستبدًا يخشاه الناس فرض العديد من القيود غير المعقولة على الحياة اليومية لبلده تحت اسم الإسلام والأخلاق، مثل اقتلاع جميع مزارع الكروم، وحظر الحفلات والموسيقى والألعاب، وحظر على المرأة الخروج من البيت. لقد كان يُعتقد عمومًا أنه مجنون ربما، لأنه كان تحت تأثير حاشيته الشيعية، الذين شجعوه على ذلك، وطلب التعظيم الإلهي. باكثير هو أول كاتب مسرحي على الإطلاق يفتن بهذه الشخصية التاريخية الغامضة. ولكن تصويره للشخصية كان بالتأكيد الأكثر اثارة

للاهتمام، الدراما في شكل مسرحية واقعية التي تتبع تطور شخصية بطل الرواية خلال الجزء الأخير من فترة حكمه، ولذلك فهو الشخصية الأبرز في المسرحية، اثنان فقط من الشخصيات الأخرى أدوارهما مهمة: شقيقته الكبرى سنا، ست الملك، التي ساعدت في تربيته، وشاهدت اهتماماته عندما كان شابًا والتي وقفت بجانبه في وقت لاحق لتحقيق تدابيره المتطرفة، وفي نهاية المسرحية تأمر بقتله. الشخصية الواضحة الأخرى هو حمزة العامل الشيعي الفارسي الذي شجع الحاكم بأساليب ماكرة على تبنّي فكرة الألوهية بغية التعجيل بسقوطه، كجزء من المؤامرة ضد حكمه، ورفض وجهة النظر التي مفادها أن الحاكم مجرد مستبد مجنون. وجد باكثير دليلاً على شخصيته في خبرته المكثفة الدينية الصوفية ورغبته العارمة في التخلص من كل سمات الضعف البشري، وأن يكون أقرب قدر الإمكان إلى الله، مع الذي عرف نفسه في توحد غامض، على حد تعبير باكثير. لقد كان رجلاً متعمقًا كثيرًا في الصوفية والحب الإلهي؛ لدرجة أنه شعر برغبة في التجرد من إنسانيته من أجل الوصول إلى حالة من الكمال الإلهي وأن يصبح هكذا، بينما لا يزال في الوجود الجسدي، روحًا شفافة في توحد مع الإله، الروح العظيمة التي تتخلل الكون كله(٢٥).

للحصول على تلك النهاية كان عليه المرور عبر ممارسات روحية مؤلمة للتغلب على جميع مظاهر الضعف البشري في نفسه، مثل الخوف، والكسل، والطمع، والرغبة، والغرور والرحمة، التي بقوة إرادة هائلة، تمكن من استئصالها من نفسه، لذلك نجد سلوكه الغريب وغير المتوقع، وتناقضاته

الظاهرة، وتصرفاته المرعبة من القسوة وعمليات القتل التي لا تُحصى. يعلق باكثير أهمية كبيرة على دور حمزة البارع، الذي من دونه لم يكن ليتأثر الحاكم ويشت بعقله في حديثه صراحة ليعلن ألوهيته.

تتألف مسرحية "سر الخليفة الحاكم بأمر الله" من ستة مشاهد، مشهد طويل يشغل تقريبًا ثلث المسرحية بأكملها، ويليه خمسة مشاهد أخرى قصيرة، في المشهد الأول نرى الحاكم يعاني في ممارساته المتطرفة، يفتتح به مرتديًا العباءة الصوفية الخشنة الخاصة بالرجل الصوفي، منهمكًا في الصلاة بعمق، يذرف الدموع متأثرًا بعواطفه الدينية في حجرة في القصر والتي تم عزل ضوء النهار عنها عمدًا، من أجل تدريب نفسه على الرؤية في الظلام. زوجته المحبة التي أتت تتحسس طريقها في الظلام بحثًا عنه، ما زالت تثير العاطفة فيه، ولكنه يخبرها أنه يجب عليه بعد ذلك تعلم أن يحرم نفسه منها، بكلمات تفترض على نحو تهديدي أنه يخطط لقتلها، عندما يحضر أطفاله إليه يقوم بتقبيلهم بحب ولكنه يصلي بقوة ليطرد حبهم من قلبه، في محاكاة غامضة لقتل ابنه كان لديه فتى عبد في نفس عمر ابنه تم جلبه له، وعلى الرغم من حساسيته تجاه جمال الطفولة وبراءتها، والدموع في عينيه قتله خلف المسرح، ليثبت لنفسه أنه الآن فوق الرحمة، وزوجته برؤيتها لهذا الأمر، شعرت برعب شديد وهربت مع أطفالها واحتمت بأخته الكبرى القوية، ست الملك. أتت ست الملك لتندد بطغيانه وقسوته، ولكن بدلاً من الاستماع إلى نصحها له ليصلح طريقته كان يقصد إخافتها عند فقدانه لابنه وجعل وراثة العرش إلى أحد رجال الحاشية، عبد الرحيم وهو مجرد

ابن عمه. من حواره مع عبد الرحيم نعلم أن الخليفة قد دفع بجواسيس في منازل جميع رجاله، ليس في الأغلب لأسباب سياسية ولكن في محاولة للتوصل إلى شيء يشبه علم الله، على الرغم من أنه لا يزال ينزل العقوبات على خدمه، عادة ما تكون القتل، بناء على المعلومات التي استقاها بشكل سري. أتت أم الخليفة لتزوره، تصحبها وصيفتها بالطعام المختار لابنها، بالإضافة إلى جارية جميلة اشترتها حديثًا، فإنه يضع الطعام جانبًا، حيث إنه سيعيش الآن حياة متقشفة، يأكل أبسط طعام ممكن ليبقي نفسه على قيد الحياة، أما بالنسبة للمرأة الشابة، فإنه يدرك فقط سحرها الجنسي تمامًا، إنه يملكها فضلاً عن خليلاته اللاتي تم وضعهن في صناديق خشبية مبطنة بالحرير، من دون معرفتهن بذلك ومرة أخرى بحزن يأمر جلاده بربط أوزان إلى الصناديق وإلقائها في النيل، وبهذا يحكم على نفسه بالحرمان من الشهوة وكل رغباته الجسدية.

في المشهد الثاني يجري العمل في القاعة الفخمة المطلية بالذهب، حيث يملك الخليفة البلاط ويدير شئون البلاد، ونحن نراه الآن يستغني عن العدالة في أسلوبه المشابه للإله. مر من أمامه موكب من الشعب، متهم بكل أنواع الجرائم الغريبة، مثل تناول بعض الخضروات المحظورة، والسماح للنساء بالخروج بدون الحصول على التصريح اللازم والموافقة وعدم الموافقة على الكهانة، عندما يتم إرسال الرجال بشكل قاطع، عادةً يأمر الخليفة طيب القلب بأنه ينبغي إعطاء المال إلى عائلاتهم، ولكن حدث تطور مهم في هذا المشهد، ألا وهو وصول الفارسي حمزة إلى البلاط، ومعه كتب

ليبيعها إلى الخليفة، الذي اشتهر بتشجيعه للتعلم، من بين الكتب هناك ما يبدو مخطوطة قديمة تتنبأ بتجسد اللـــه في شخص الخليفة الحاكم (والتي زورهـــا حمزة في الواقع، الذي كتب عليه على أساس مراقبة وثيقة وسرية من الحاكم على مدى فترة طويلة من الزمن). ينتهي المشهد بنوع رهيب من التـــسلية، عشرة من الرجال يطلبون الصدقة يطلب منهم الخليفة الاقتتـــال مـــن أجـــل الحصول على أكياس من الذهب، التي ستذهب إلى المنتصر، وما يحدث أن الرجل الذي يفوز نظرًا لنجاته من المعارك القاتلة، بدلاً من أن يكافأ كما وعد فإنه يتم ضربه حتى الموت بكيس من الذهب كعقاب لقتله تسعة أشخاص من أجل الربح الدنيوي، ولكن مرة أخرى يأمر الخليفة بأن كيس الذهب يجب أن يذهب إلى ورثته، وبالصدقة على الرغم من أن القتال قـــد حـــدث خـــارج المسرح في الفناء الخارجي، يـــصاحبه تعليـــق وجـــدل متواصـــلان مـــن الشخصيات الذين شاهدوه من شرفاتهم، إنه أحد المشاهد المثيرة والدرامية في هذه المسرحية.

المشهد الثالث هو المشهد الوحيد الذي لم يحدث في قصر الخليفة، إنه ينقلنا إلى منزل حمزة، حيث إننا نراه ومساعديه الفارسيين وهـــم يـــضعون خطتهم السرية لإسقاط الدولة "العربية الإسلامية". يظهر حمزة كمتآمر كبير يتمتع بفطنة وبصيرة ثاقبة لشخصية الخليفة، ويضع يده على ضعفه الفادح، ألا وهو الهوس الديني، مما يدفعه للبحث عن الكمـــال الإلهـــي، أو كمـــال التقوى، بالاستعانة بمخطوطته المزورة، تمكن حمزة من إقناع الخليفة أنه هو في الواقع تجسيد للإله، وعلى الرغم من صدمته الأولى والعزوف عن ذلك، كان الحاكم يشعر بالإطراء سرًا، ويتنامى ذلك تدريجيًا إلى قبول ما يعتبـــره

قدره، ويصبح على نحو متزايد مرتبطًا به، ويعتمد عليه. وينتهي المشهد بزيارة الخليفة المفاجئة لمنزل حمزة، والتي خلالها كان حمزة يصلي صراحة له كالإله، ويظهر استعداده للموت من أجل إيمانه أنه يقدم للخليفة خنجره لقتله معتمدًا على غريزته، ويعتقد أنه حتى لو كان الخليفة يرغب في القيام بذلك باسم العقيدة فإنه لم تعد لديه الرغبة في سفك دمه، حيث إن شهوته للقتل قد تم إشباعها بما فيه الكفاية، تمامًا كما كان يتوقع الحاكم لم يقتله، ولكن على العكس من ذلك فقد طلب إليه بأن يصبح كبير مستشاريه. المشهد الرابع والخامس يشهدان على الدور المسيطر لحمزة ورجاله في بلاط الحكم ضد منافسيه المحتملين بمن في ذلك ست الملك، والتي واجهته بقوة في المشهد، تحذره من مخاطر الطريقة التي يتبناها وتحثه على التخلص من التأثير الشرير لحمزة، ولكن في النهاية هي نفسها مهتمة على نحو باطل بوجود علاقة غرامية بينها وبين القرشي منهم، ويقال إنها تود أن تعده ليكون الخليفة بعد قتل الحاكم. وصدر إليها أمر بالرحيل وانتظار نتيجة فحص القابلة لإثبات أنها عذراء لم تُمس. تكمن الفكرة في مجرد ذلها، فضلاً عن صدمة كبار رجال الحاشية الذين يعرفونها ويحترمونها، وأنه بعد إقالة الجميع ينهار الحاكم، ويبدو أنه يتعافى من وهم أنه هو الإله، وبغضب وشدة يؤنب حمزة لأنه تجرأ وناداه بكلمة عز وجل: حمزة مرة أخرى يقدم له خنجره، في البداية يتصرف الحاكم كما لو أنه سوف ينفذ كلمته، ولكن عندما يرى علامات واضحة للخوف والجبن على وجهه فإنه يلقي الخنجر إليه ودموعه تتساقط على المخطوطة، ويقذفها في وجهه، ثم في نوبة غضب يلعنه الخليفة لأنه قد غرّر به، ويتحرك لكي يقتله بالخنجر، ولكن حمزة يهرب بالقفز من

النافذة. في المشهد الأخير يتم القبض على أحد رجـال حمـزة، ويعتـرف بالمؤامرة التي دبرها هو وحمزة، التنفيذ الكامل لخدعته أيقظت ضمير الحاكم الذي تم منحه وجودًا خارجيًا، بطريقة غير واقعية، وهو متجسد في ما يسميه الكاتب المسرحي "شخص"، يمتلكه ليبرر ذنوبه المختلفة. الحاكم، الآن غيـر متوهم مطلقًا يمنع نفسه من الانتحار بصعوبة، لكي لا يجلب لنفسه المزيد من الإدانة، ولكن عندما تحذره زوجته من مؤامرة لقتله إذا خرج وحـده لـيلاً وسار في الصحراء لم يقم بأي محاولة لإنقاذ حياته، ولكن بـدلاً مـن ذلـك يرحب بوفاته. تنتهي المسرحية به مودعًا زوجته وأمه، والأخيـرة مـصرة على ارتدائه ملابس تدفئه بسبب الهواء البارد ليلاً، مثلما اعتادت على ذلـك عندما كان طفلاً، تنزل الستار ببطء بينما يعلو صوت الطبول ليعلن رحيـل الخليفة الذي يتلاشى بعيدًا.

تعد "سر الخليفة بأمر الله" مسرحية قوية مفعمة بالعديد من المواقـف التي تتسم بالتوتر والتشويق الدرامي، إلا أن ذلك يرجـع إلـى الشخـصية المميزة للحاكم، فنجد أن المسرحية تجذب انتباه الطـلاب الجـادين للـدراما المصرية، إنها شخصية تدعو للمقارنة ببطل كاليجولا ألبير كامو (١٩٤٥م)، فكلاهما يتمتع بحساسية غير عادية تجاه الذي يرتكبون جرائم القتل البـشعة طاعة للمبادئ، في حين أنها لأسباب فلسفية واضـحة مرتبطـة بـالموقف الوجودي، وأهمية الفعل المتهور الذي يفتقر إلى الدافع، لم يغيـر كـاليجولا أسلوبه. إذ يرى الحاكم فجأة الضوء والأخطاء المكلفة لسلوكه السابق، هـذا التغيير في الحاكم قد يكون مثيرًا للاهتمام، حيـث يبـرز التـزام الكاتـب المسرحي بالإسلام والقومية العربية، الذي يظهر في نسب مطالبـة الخليفـة

بالألوهية إلى انحراف مؤقت بتحريض من الكفرة الفارسيين، لا سيما حمزة الماكيافيللي، الذي تآمر ضد "العرب المسلمين"، ومع ذلك من وجهة النظر الدرامية فإنه يشكل نقطة ضعف. إعادة تحول الحاكم مفاجئة للغاية، وغير مهيأة تمامًا، على الرغم من أنه يجب الاعتراف بأن المؤلف يهبه وقارًا شديدًا حين يجعله يتقدم بعيون مفتوحة وإدراك كامل إلى مصيره المحتوم.

على عكس "سر الخليفة الحاكم بأمر الله" و(السلسلة والغفران) التي كُتبت في عام ١٩٤٩م، ولكن طبعت في عام ١٩٥١م، فهي ليست دراما تاريخية على الرغم من أن أحداثها تقع في مصر في العصور الوسطى، تحت حكم ابن طولون. إنها تتعلق بمشكلة عامة، وهي الحاجة إلى أن تغفر وأن يُغفر لك، لكسر سلسلة الشر التي خلقها أول تصرف شرير. البطل "عبد التواب"، على علاقة مع زوجة أعز أصدقائه في حين أن هذا الأخير يقضي حكمًا بالسجن بسبب ديونه، وتحمل المرأة منه، وفي محاولة منها لإجهاض نفسها تموت بالنزف، وقد كان ندمه وشعوره بالذنب أنه تسبب في وفاتها سببًا في إحداث تغيير جذري في شخصيته، ويمضي بقية حياته في التكفير عن خطيئته بسلسلة من أعمال إيثار لا تصدق وكرم كبير، ولا سيما إلى صديقه، مما جعله شخصية مقدسة تقريبًا. وقد كانت زوجته على علاقة غرامية، أثناء غيابه في الأعمال التجارية في سوريا مع شقيق المرأة التي أغواها، علاقة شجعها غضب أمها الراغبة في الانتقام، التي ينتج عنها طفل غير شرعي. الأخ بدوره يعاني نفس المصير، ولكنه قام بقتل زوجته (التي اتضح أنها شقيقة أعز صديق عبد التواب المجروح)، عندما يكتشف

أنها كانت غير مخلصة له، يقرر عبد التواب، من ناحية أخرى أن يكتم أمر فضيحة زوجته ويغفر لها ويعترف بالطفل غير الشرعي على أنــه طفلــه، وعلى فراش موته يطلب ويحصل على الصفح الأول لوالدة الضحية، ثم أعز صديق له، وتنكسر سلسلة الشر، ويموت الرجل سعيدًا. على الرغم مــن أن المسرحية ليست مكتوبة بكفاءة والشخصيات يصعب تمييزها بعــضها عــن البعض بما يكفي، فإنها قد بُنيت بميكانيكية مع استخدام قدر كبير من التوازي والتناظر غير المحتمل. والفكرة التي يرغب المؤلف فــي طرحهــا بــارزة للغاية، ومع ذلك ما هو ملحوظ، هو النزعة الخيرة في معالجته لخطيئة الزّنا، على الرغم من أنه قد يلاحظ أن هذا النداء للتغاضي تمامًا عن جريمة ربمــا يكون متحررًا للغاية في إطار القرون الوسطى.

كان باكثير يفضل الموضوعات المستمدة من التاريخ والأسطورة فضلاً عن الفلكلور، تفضيلاً جعله يحاول العثور له على مبرر جمــالي[٢٦]، حتــى عندما أراد أن يعبر عن رغبته في الإدلاء بتعليق في العالم الحديث. إنه غالبًا ما يجد من السهل استخدام الماضي كاستعارة للوقــت الحاضــر، والتزامــه العاطفي للإسلام جعله ينتقل بطبيعة الحال إلى التاريخ الإسلامي والعربــي، ولكن معالجته للأسطورة احتضنت مجالاً واسع النطــاق، بمــا فــي ذلــك المواضيع المصرية واليونانية القديمة.

مسمار جحا، ١٩٥١م، تستند إلى قصة شعبية لجحا المحتال البــارع، وهو الشخصية العربية الموازية لــ "تيل يولينشبيجيل"، الذي لأسباب ماديــة كان عليه بيع منزله، ولكنه لم يستطع أن ينفصل عنه إلى الأبد، لذلك كتــب

في عقد البيع: أحتفظ بالحق في زيارة المنزل من الآن فصاعدًا من أجل إلقاء نظرة على مسمار قديم في الجدار الذي قال إنه كان قد ثبته به، ومع ذلك أصبحت زيارته متكررة وفي ساعات غير مناسبة، وفي النهاية للحفاظ على صحته وراحة باله، قرر المالك الجديد الفرار، ليترك البيت لجحا. في هذه الحكاية عثر باكثير على الرمزية الكاملة لسلوك البريطانيين في مصر، الذين ادّعوا بإنهاء احتلالهم لمصر مع بقاء قواتهم في قاعدة قناة السويس كذريعة لاستمرار سيطرتهم على البلاد.

حول هذه الحكاية الشعبية نسج المؤلف حبكة مسرحية معقدة من ستة مشاهد، تجري أحداثها في العصور الوسطى في الكوفة وبغداد. في هذه المسرحية ليس جحا من يلجأ إلى حيلة إبقاء المسمار في المنزل الذي باعه، ولكن ابن أخته حماد من يفعل ذلك، بينما جحا لديه مجموعة من الموظفين، مثل مزارع فاشل وواعظ مسجد، وهو الآن القاضي الذي يشكو إليه المالك الجديد للمنزل، والذي يحرض العامة على التمرد ضد الحاكم الأجنبي من خلال الإشارة إلى التناظر بينه وبين حماد غير المنطقي. تم القبض على جحا ووضع في السجن، وتم تعذيبه، ولكن نجح التمرد، وتمت الموافقة على إجلاء القوات الأجنبية من حيث المبدأ، وتمت مكافأته على حبه للوطن. وهناك حبكة فرعية تتعلق بالخلاف الداخلي بين جحا وزوجته على مستقبل ابنتهما، إنها في حالة حب مع ابن عمها حماد، الذي يبادلها مشاعرها، بينما جحا حريص على أن يكون له كصهره، إلا أن زوجته التي لها طموحات اجتماعية، لا يمكنها قبول فكرة هذا الزواج غير المتكافئ، حيث إنه في

نظرها مجرد فلاح، ومع ذلك في النهايه يتزوج الشابان، بعد الكثير من المكائد المعقدة.

لأسباب سياسية واضحة حققت مسرحية مسمار جحا نجاحًا هائلاً عندما عُرضت في مسرح القاهرة في عام ١٩٥١م، ولكن كمسرحية فإنها تعاني من عيوبًا صارخة، العمل يتضح أن له أغراضًا ثورية خطيرة، فقد كان به الكثير من الفكاهة الخالية من الهم، والتي تتجلي على سبيل المثال، في مواعظ جحا الساخرة، وشجاره المستمر مع زوجته السليطة اللسان وتبادل الشتائم المتنوعة. اندمجت نكت جحا التقليدية في الحوار بكل شيء، والتهريج الجنوني لابنها غصن، ومحاكمة الزوجة الكوميدية، عندما كانت تترافع في قضيتها أمام الحاكم والقضاة (في المشهد الرابع)، كل ذلك ينتمي على نحو أكثر ملاءمة إلى عالم الدراما الهزلية أكثر من انتمائه إلى السخرية السياسية. في الواقع، فلسفة جحا الشيطانية للحياة[٢٧]، في أفضل أحوالها تؤدي إلى العدمية وليس إلى العمل الثوري الوطني الإيجابي، ولهذا فنحن مندهشون جدًا من أن جحا قد تحول فجأة إلى سجين سياسي كبير، في المشهد الخامس، ومتورط في موضوع أيديولوجي وسياسي خطير مع حاكم أجنبي[٢٨]، حول المخاطر التي تهدد تقاليد البلاد والنظم العقائدية من الواضح أن المقصود أن تكون الشيوعية أو الحاجة إلى إنهاء الاحتلال، وإجلاء القوات الأجنبية. هذا الجدل حول القضايا السياسية العامة، التي لا شك تابعها الجمهور في ذلك الوقت بشوق، فقد الآن أي مناشدة درامية، ولكن ما هو أخطر من ذلك هو تحول جحا من واعظ فكاهي في بداية المسرحية إلى

شخصية قيادية قومية مطالبة بتشكيل حكومة. في النهاية ليس هذا أمرًا غير مقنع وحسب، ولكن أيضًا مثير للسخرية قليلاً.

(مأساة أوديب، ١٩٤٩م) غيّر باكثير الأسطورة بشكل كبير، من أجل جعل أوديب ضحية ليس للقدر ولكن لمؤامرة سياسية وفيها الجانب الشرير المتمثل في كبير الكهنه في معبد دلفي، الذي تم خداعه من جانب "ملك كورينث" للتصرف كما يفعل أوديب، لم يكن لدى هذا الأخير أطفال، وعندما سمع أن خصمه، "ملك طيبة"، على وشك أن يصبح أبًا أصبح غيورًا منه وأراد تدمير الطفل. في نسخة باكثير، على الرغم من أن جوكاستا حاولت الانتحار، لم يسمح لأوديب أن يفقأ عينيه، ولكن شعبه جعله يستمر في الحكم لفترة من الوقت تعبيرًا عن الامتنان والتقدير، الذي اكتشف أن أوديب نفسه لم يخطئ عن قصد لكن كان ضحية مؤامرة شريرة. إصدار باكثير على الأرجح بشع، مما لا يجعل الدراما جيدة بوجه خاص، لأنه كان يستهدف لها أهمية موضوعية نظرًا لأنه شاهد في شخصية أوديب بعض التشابه بعيد المنال بالعرب، الذين كانوا ضحايا مأساة فلسطين سنة ١٩٤٨م[٢٩].

هناك مسرحية أفضل على نحو لا يُقارن، وهي نسخة باكثير لقصة "شهر زاد" عرضت في القاهرة سنة ١٩٥٣م، كان من الممكن أن تكون أكثر ملاءمة ربما يطلق على المسرحية "سر شهريار". يقدم باكثير في هذه المسرحية ترجمة جديدة مثيرة للاهتمام لقصة "ألف ليلة وليلة". شهريار في روايته، مصابٌ بالعجز، الذي فهمته زوجته الأولى (بدور) بطريق الخطأ أنه علامة على توقفه عن حبها، وفي محاولة يائسة لإثارة غيرته ومن ثم

إحياء اهتمامه الجنسي بها، رتبت له أن يتفاجأ بها في السرير مع عبد خصيّ أسود، ولسوء الحظ، علم شهريار مسبقًا بخطتها من جانب شريكها الخائف، ونظرًا لما أصابهما من العار والاضطراب الكبيرين بسبب ضعف أدائه معها رأى أن ذلك ذريعة مناسبة لقتلها هي والعبد، مدعيًا حفظ شرفه ولكنه في الواقع للقضاء على مصدر دائم لكربه وفضيحته المحتملة في نقص رجولته. في وقت لاحق جُلبت له عذراء جديدة كل ليلة، على أمل عابث في التغلب على عجزه، ولكنه يقتلها في صباح اليوم التالي خشية أن تخبر العالم بعجزه الجنسي على الرغم من أنه يسمح بأن يعرف، فإنه في قيامه بذلك يثأر لنفسه على وجه العموم من الجنس النسائي. تمكنت شهر زاد من الهروب من هذا القدر القاسي، لأنها محظوظة بما فيه الكفاية أن يخبرها طبيبه ومعلمه سرًا بمرضه، الذي كان أيضًا معلمها الشخصي وصديقًا حميمًا لوالدها، بالاعتماد على بصيرتها وذكائها، نجحت في جعله يؤجل محاولة إتمام زواجهما، ومن ثم اختبار رجولته، بأعذار لبقة، وكذلك برواية قصصها، حتى تمكن شهريار تدريجيًا بمساعدة طبيبه من استعادة رجولته، إلا أنه لا يزال يعاني ضميره المذنب بشأن قتل زوجته البريئة، وتمثلت معاناته في المشي أثناء النوم وتذكر حركات القتل، وبناء على مشورة طبيبه، عالجته شهر زاد، فشُفي من هذا الأمر أيضًا، عن طريق ترتيب تجديد لمشهد القتل الأصلي فقد جعلته يفاجئها في السرير مع عبد أسود، الذي اكتشف بعد ذلك أنه ليس إلا خادمتها المُقنّعة التي يعرفها جيدًا.

من الواضح أن هذا التجديد لرواية "ألف ليلة وليلة" كان بدافع من باكثير لفهم نفسية شهر يار، خلافًا لرواية الحكيم التي تمثلت في مسرحية شعرية عن القضايا الفلسفية، فقد قدم باكثير شخصية ذات طابع مثير للاهتمام، ويجب الاعتراف بأنه قد نجح في هذا الصدد، وعلاوة على ذلك فهناك المزيد من العمل، والتشويق في ذلك مقارنة بمسرحية الحاكم، على الرغم من أنها لا تخلو من بعض نقاط الضعف الهيكلية.

تتألف مسرحية "شهر زاد" من أربعة فصول، يقدم الفصل الأول المعضلة الجنسية لشهر يار وينتهي بقتل زوجته بدور، كما أنه يقدم بعدًا سياسيًا في القصة، استبدل شهر يار بحماقة بوزيره الجيد، نور الدين (والد شهر زاد) ركن الدولة القاسي، الذي تسببت سياسيته غير الشعبية في الكثير من الاضطرابات بين رعاياه في الفصل الثاني والذي يحدث بعد أشهر قليلة، يتحول المشهد لمحل إقامة "نور الدين" ونسمع المزيد عن طغيان شهريار ووزيره الشرير وجرائم القتل المروعة للعذارى الشابات، وقد سادت الكآبة في المنزل بسبب أمر شهر يار لشهر زاد بالذهاب إلى البلاط قريبًا لتكون زوجته لهذا اليوم، وأنها ستقتل مثل الباقيات، كما أن نور الدين قد اعترف على نحو غير متعقل بخططه الثورية ضد الحكومة الظالمة لاثنين من أصدقائه، واللذين اتضح أنهما جاسوسان لشهر يار، وأنه لهذا السبب حكم عليه بالإعدام.

الفصل الثالث تتم فيه ليلة الزفاف في القصر الملكي، وخلالها استخدمت شهر زاد جميع الإمكانات التي تملكها – ذكاءها، وسحرها،

وقدرتها على الحكي للقصص- من أجل تأجيل الدخول، وينتهي الفصل الثالث في بداية حكايتها ألف ليلة وليلة.

في الفصل الرابع انتقلنا الآن إلى عالم مختلف: الأزمة قد انتهت وقد نجحت شهر زاد وشفي شهر يار من شهوته للدم، وفي الوقت نفسه عاد نور الدين الطيب مرةً أخرى إلى السلطة (لم يُقل لنا كيف حدث هذا) وقد أنقذ الدولة من بعض الكوارث، وينتهي الفصل بمحاولة شهر زاد الناجحة في علاج زوجها من ضميره المعذب، وعليه وضع حد لمشكلة مشيه أثناء النوم، وبناء على اقتراح الطبيب، وعد شهر يار التكفير عن آثامه بأداء أعمال مختلفة، بما في ذلك دفع تعويضات لآباء وأمهات جميع العذارى المذبوحات.

تُعد المسرحية مشهدًا دراميًا هائلاً، مفعمًا بالتشويق، ونحن ننتظر بفارغ الصبر نتائج المحاولات الرامية إلى علاج شهريار. وهناك أيضًا العديد من المؤثرات البصرية، على سبيل المثال، رقص شهرزاد وأختها الجميلة أيضًا دنيا زاد، وسير شهريار أثناء النوم، ومع ذلك على الرغم من أن إقحام الموضوع السياسي، ألا وهو الحكومة الاستبدادية لشهر يار ووزيره ركن الدولة، ما أعطى المسرحية اهتمامًا بموضوعها، والربط بين الاعتداء على حقوق المواطنين فيما يتعلق بالملكية، ونسائهم قد يفسر كإشارة إلى النظام القديم للملك فاروق، ومع ذلك فإنه يمكن اعتباره خطأ في المسرحية. ومن ناحية الصورة المرسومة لشهر يار كطاغية متعطش للدماء يملك تعاطفنا على نحو لا يرد، ومن ناحية أخرى، الموضوع السياسي نشعر وكأنه

مجرد تطفل، وعلى وجه خاص نشعر بأنه متروك بدون تطوير من جهة كاتب المسرحية.

وعلى عكس "سر شهر زاد" نجد (أوزويريس، ١٩٥٩م)، مسرحية معتدلة والتي ببساطة تعيد رواية أسطورة أوزوريس مع تغييرات قليلة جدًا. من الصعب أن ندرك لماذا اختار باكثير هذا الموضوع، باستثناء ربما لإثبات أنه لكي يسود الحق يحتاج إلى استخدام القوة. وخلافًا لإيزيس الحكيم، التي توظف الأسطورة المصرية القديمة للتعليق على الواقع المعاصر، أوزويريس ليست أكثر من مسرحية خام لقصة رومانسية عن المغامرة الخارقة للطبيعة، وعن الصراع بين الخير والشر، والتي تنتهي بانتصار الخير في نهاية المطاف. بعد بعض التضحيات المنتصرة(٣٠)، يلقي خطبة بطريقة تعليمية تحثنا على تقديم دعمنا للفضيلة، ولا يتم دفعنا بفعل الرغبة في الانتقام، ولكن لإظهار الشهامة في النصر.

مسرحية "هاروت وماروت" (١٩٦٢م) مستوحاة من القصة القرآنية لاثنين من الملائكة جسّدهما الثعالبى في كتابه "حكايات شعبية دينية" (قصص الأنبياء) وقصة برج بابل في سفر التكوين، حيث تنتقد الملائكة بعض الرجال نقدًا لاذعًا لعصيانهم لله وأعمالهم الشريرة، لذلك يعظهم الله بعدم الحكم على نحو قاسٍ للغاية، مضيفًا أنه سيتم إرسالهم إلى الأرض ويتم إعطاؤهم الرغبات ذاتها كالرجال، وأنهم بأنفسهم لن يكونوا أفضل بكثير، وعندما احتجوا، أوحى الله على سبيل التجربة أنهم ينبغي عليهم اختيار ثلاثة منهم للنزول إلى الأرض، ليرى كيف يتصرفون. قرر أحد الثلاثة المختارين،

العودة إلى السماء على الفور بمجرد رؤيته "لملكة بابل" وأصبح على وعي بالإغراء الذي لا يقاوم لجمالها، بينما ذهب الآخران، هاروت وماروت عبر التجربة، خجلين من الاعتراف بضعفهما. وفي غني عن قول إنهما قد فشلا في الاختبار المخزي كثيرًا، نظرًا لارتكابهما العديد من الخطايا، بما في ذلك الزنا والقتل، حتى إنهما قد أفشيا السر العظيم لسلطتهما في الصعود إلى السماء إلى الملكة، مع عواقب وخيمة على جميع الأطراف المعنية، ولكن الملائكة في السماء بعد أن شهدت جنحهم لإخوانهم في الأرض، اكتسبت الآن فهما أعمق وتعاطفا أكبرً مع محنة الإنسان وشرعت تصلى طالبة المغفرة.

تقع الأحداث في بابل، حيث توفي الملك للتَو وذهب العرش إلى إحدى ابنتيه، اللات والعُزّى، حيث يعبد الناس الجمال الجسدي، وكان على المرأتين الاستعراض عاريتين أمام رعاياهما، الذين سوف يختارون الأكثر جمالاً لتكون ملكتهم، على الرغم من الاحتجاجات القوية لزوجها، ابن ملك الدولة المنافسة من الهكسوس، الذي لا يؤيد زواج ابنه، والانتقادات الساخطة لهيرميس، الصديق الحميم والمستشار الحكيم لوالدها المتوفى. تذهب اللات إلى الاحتفال ويتم اختيارها الملكة. الجمال الجسدي هو المعيار الأساسي لاختيار القضاة أيضًا، وبسبب مظهرهما الخارجي تم تعيين هاروت وماروت قضاة بمجرد تثبيتهما في منصبهما الجديد، متوقعين منها أن تمنحهما مجاملاتها، غير راغبة في أن تكون خائنة لزوجها الحبيب، ترفض تقدمهما، ولذلك عن طريق السحر بسبب في أن تمتنع عن حبها لزوجها، الزوج الغيُور هاجمها بغضب بسيفه، ودفاعًا عن النفس وضع اللات في السجن، حيث

تتعرض للتعذيب بعد أن قالت إنها قد علمت السر الذي بواسطته يمكنها أن تصعد إلى السماء، وقالت إنها لن تعود مرة أخرى لكنها تحولت إلى حجر على كوكب الزُهرة، وتنتهي المسرحية بغزو بابل "ملك الهكسوس" الذي ذهب إلى الحرب للانتقام لمقتل ابنه.

"هاروت وماروت" مسرحية غير عادية ببعض المواقف المسلية ولها خط واضح من التطور نحو مناخ درامي، لكن تسودها مناقشات كثيرة للقضايا المجردة. لا يستطيع المؤلف التوقف عن التعبير عن وجهات نظره عن الإله والملائكة والطبيعة البشرية والسلم بين الأمم والحاجة إلى وضع استكشاف للاستخدام الجيد، وهذا الإيمان المطلق في مستقبل البشرية، ويتحدث عن العديد من هذه الأفكار في موضوعاته التي يخوضها هيرميس، وهو مستشار حكيم، ورسول ذو رؤيا جزئية[٣١]، مع الشخصيات الأخرى بما في ذلك الملائكة، الذين شهدوا أنه قادر على التخمين على الفور. هذا مما يدعو للشفقة، لأن للمسرحية بداية واعدة وحية، نرى فيها المرشحين لمنصب القاضي قد تم اختيارهم لمظهرهم الحسن وليس لمؤهلاتهم القانونية.

مسرحية "دار ابن لقمان" (القاهرة ١٩٦٠م) مثلها مثل مسرحية إبراهيم رمزي التاريخية "أبطال المنصورة"، فهذه أيضًا مستوحاة من الحملة الصليبية السادسة على مصر بقيادة لويس التاسع. هي مسرحية طويلة مكونة من ثلاثة فصول تغطي الفترة من أواخر أيام السلطان الصالح أيوب، وهو على فراش الموت، حتى تولّي الملكة شجرة الدر حكم مصر من جانب أمراء المماليك، وذلك بعد أن قاموا باغتيال ابن زوجها توران شاه الطاغية المستبد بتحريض

منها. هدف المؤلف هو الدفاع عن الإسلام وسماحته من التحيزات الشعبية التي صاغها الصليبيون المتعصبون، الذيّ يبدو أن معظمهم قد تم تحفيزه ليس بقدر حماستهم الدينية إنما بقدر الحافز المادي وتطلعهم للمكاسب. في المجمل نستطيع القول إن المسرحية أظهرت جانبًا واحدًا من الصورة، فلقد أظهرت الجنود المسيحيين بأنهم لا يحسنون التصرف وسادرون في المجون(٣٢)، كما أظهرت مشاركة نسائهم النبيلات في المشاحنات وتبادل الاتهامات حول علاقاتهن خارج نطاق الزواج بطريقة توحي، إن لم يكن هذا تحيزًا من المؤلف، فعلى الأقل فهو غير مستساغ (فعلى سبيل المثال في الفصل الثاني، المشهد الخامس، برر لويس التاسع لنفسه الهزيمة نتيجة جبن أتباعه العاجزين والمغفلين والمنعدمي الأخلاق)(٣٣)، وأظهر قادته الشجار فيما بينهم في حضوره، وذلك على الرغم أنه لا بد من الاعتراف أن أمراء المماليك ليسوا مثاليين، وإذا قارنّا بين المسرحيتين فإن مسرحية رمزي أفضل، فمسرحية "دار ابن لقمان" طويلة جدًا وبها مناقشات مملة ومجردة عن الإسلام والمسيحية، وكذلك بعض التعقيد المفرط في الحبكة الدرامية، والتي يصعب أحيانًا إدراكها، وأيضًا تزاحم الأحداث وكثرة الشخصيات بلا أي سمات لها.

"الفلاح الفصيح" (١٩٦٦)، والتي تقع أحداثها في فترة غامضة في التاريخ المصري القديم، عبارة عن مسرحية تحكي عن الخداع الذي يقود الناس إلى الثورة ضد فساد الملكية، أبطالها ملك ينشغل بالفن والشعر أكثر من اهتمامه بشئون البلاد، والوزراء المستبدون الذين يتآمرون بلا جدوى مع

زوجات الملوك للاستيلاء على العرش. أغاني الفلاح الفصيح توحي بالثورة؛ لذا لُقّب بشاعر الثورة، إنها مسرحية ثانوية والتي على الرغم من موضوعها فهي غير درامية على الإطلاق فشخصيات المسرحية بلا حيوية، وعلاوة على ذلك فإن رسالة باكثير المسرحية غير واضحة.

آخر ما كتبه باكثير في الدراما التاريخية هي مسرحية "الدودة والثعبان" (١٩٦٧م) التي تتحدث عن مقاومة احتلال الحملة الفرنسية لمصر بقيادة نابليون بونابرت سنة ١٩٩٨م، التي بلغت ذروتها بالثورة بالقاهرة والاحتجاجات الشعبية والتي تم قمعها بلا رحمة من قِبل القوات الفرنسية في عملية إعدام جماعية للمتمردين وقوادهم.

من السمات الممتعة في هذه المسرحية أن بطل المسرحية شخصية وطنية غير مشهورة الشيخ سليمان الجوسقي، لقد كان رجلاً أعمى البصر، وكان يترأس العميان وله جيش وأتباع منهم، حتى الخدم والمرافقون لا يبصرون أيضًا. لقد عرضت المسرحية بطريقة تتبع تطور شخصيته من شخصية عالمية صارمة وطموح شخصي عالٍ، ذاك الرجل الغني الذي لا ينظر فقط للرفاهية لمن لا يبصرون، وإنما يتصرف وكأنه مصرف (بنك) للأغنياء، وتحوله بعد ذلك إلى قيادي وطني حاول أن يؤسس جيشًا مصريًا، آخذًا في اعتقاده أن بناء جيش قوي يتكون من المصريين أنفسهم وليس من المرتزقة من المماليك. فهؤلاء المصريون يحبون بلدهم، وبالتالي سيدافعون عنه ضد أي معتدٍ، وعندما فشل في إقناع بونابرت، رفض ولاية البلاد عندما عرض عليه الأمر مفضلاً أن يموت شهيدًا. إنه لمن الواضح أن هذه

مسرحية وطنية شوّهت بالتلبيس والكوميديا غير الجيدة، علاوة على القصور العقلي لابن بطل المسرحية. لا شك في وجود عنصر الغرابة في المسرحية فبطلها أعمى وكذلك المساعدون والخدم، وأيضًا ولده منغولي، إنه لمن الغريب وجوب تقديم المؤلف هذا العنصر بتأنٍ بما يحمل المعنى الدقيق لدراما تاريخية، مختتمًا إياها بوفاة البطل.

ليست كل مسرحيات باكثير تتحدث عن مواضيع تختص بالتاريخ والغموض والأساطير، فبعضها تقع أحداثها في العصر الحديث، وتتعامل بدقة مع المشكلات الاجتماعية والسياسية التي تمر بها مصر والعالم العربي حاليًا. لا بد من الاعتراف أنه على الرغم من التزام المؤلف الواضح بموضوعه ففي المجمل يميل هذا إلى عدم اعتباره عملاً دراميًا مُرْضيًا، فعلى الأقل اللغة التي استخدمها في الحوار، أنه بسبب تدينه وقناعاته السياسية والتزامه بالإسلام وإيمانه بالقومية العربية فلقد تجنب باكثير اللغة العامية جملة، ولكن اللغة الأدبية العربية، التي استخدمها دائمًا ما تبدو طنانة بالنسبة للمواضيع الحديثة وتنقصها المواكبة لخطاب العصر.

اعترف باكثير بذلك جزئيًا، وذلك بسبب أن مشكلة لغة الحوار التي يصر عليها يجب أن تكون بأسلوب أدبي، وليست بالعامية العربية مهما كان الموضوع فإنه لا يحبذ الكتابة كثيرًا عن موضوعات اجتماعية في العصر الحديث[٣٤]، ففي خِضمّ أعماله لا يوجد سوى أربع مسرحيات تناقش الحالة الاجتماعية الحالية، مثل (دكتور حازم، القاهرة ١٩٤٨م)، (الدنيا فوضى، ١٩٥٧م)، (قطط وفئران، ١٩٥٩م)، (جولفدان هانم، ١٩٦٢م)، هذه المسرحيات تناقش المشكلات التي تواجه المرأة المصرية وعلاقتها بالجنس الآخر.

مسرحية "دكتور حازم" هي دراما محلية حديثة تتكون من سبعة مشاهد، تحدث عن الكوارث التي نتجت عن التأثير المفرط للآباء والأصهار على أبنائهم وتدخلهم في شئونهم أولادهم الخاصة وأمر زواجهم، المؤلف نفسه على دراية أنه من خلالها حاول معالجة العديد من القضايا، ونتيجة لذلك فإن المسرحية ينقصها التماسك في الإبداع وكذلك التأثير(٣٥).

مسرحية "الدنيا فوضى" خيال ساخر يعالج أمر تحرير المرأة، والدعوة إلى المساواة المطلقة بين الجنسين(٣٦)، المسرحية تجري في مقر جمعية المرأة والمجتمع الحديث la Femme Moderne society الذي ترأسه سونيا المرأة الذكورية، التي فسخت خطبتها لابن عمها، والمجتمع يرحب بها كآنسة عالمة رائعة. الدكتورة غندورة اكتشفت طريقة لتغيير الجنس في الحيوانات وتعتقد أن يمكنها أن تفعل الشيء نفسه للبشر، كتغيير الرجال إلى نساء والنساء إلى رجال، في رأيها أنه الحل الأمثل لمشكلة عدم المساواة بين الجنسين، وأنها سوف تمكن المرأة، لتصير رجلاً، لكي ترد على كل الظلم الذي أوجده التفوق الذكوري على مر العصور – الفكرة التي وجدت استجابة متحمسة من سونيا. من خلال العقاقير والجراحة، خضعت سونيا وأمين صندوق الجمعية (ذكر مخنث)، لتغيير الجنس، وبدلاً من وفاء سونيا بوعدها للدكتورة غندورة بتمويل المشروع لتغيير الجنس لجميع الرجال والنساء، وبالتالي تكون الدنيا فوضى بحسب العنوان، إذا بها تسحب عرضها للمساعدة المالية وتوافق على الزواج من أمين الصندوق، وتقرر أن تحل الجمعية. موضوع المسرحية هو إظهار أن السعادة البشرية لا يمكن أن تتحقق إلا

بالقبول الكامل للاختلافات الطبيعية بين الذكر والأنثى، التي يحددها الله، وتعد نداء لقبول الأمر الواقع وهجومًا على نفاق الراغبين في تحرر المرأة، كما يظهر حتى في حالة الدكتورة غندورة التي على الرغم من الإدانات المعلنة لها، سمحت لنفسها سرًا مثل امرأة تقليدية استجابة لإغواء الحب الكاذب من ابن عم سونيا. "الدنيا فوضى" ليست مسرحية مثيرة السخرية تفتقر إلى لذعة الفكاهة أو بالأحرى ضعيفة، على الرغم من أن فكرة تغيير الجنس مسلية على نطاق واسع.

رجع باكثير لموضوع حرب الجنسين في مسرحيته الأكثر حيوية وواقعية والأقل افتعالاً، وهي (القطط والفئران). يدعو رمزي صديقه عادل، ويطلب منه مرافقته في زيارة لزوجته في بيت أصهاره من أجل أن يدعمه أثناء التفاوض بشأن شروط الطلاق الذي طلبته الزوجة، لأنها تركته للتزوج من رجل آخر أكثر ثراء. نصح عادل صديقه المصدوم أنه ينبغي أنه يقتل زوجته، اقتراح عادل مستوحى من رغبته الأساسية في قتل زوجته سامية، التي يعتبر سلوكها غير محتمل. سامية هي امرأة عاملة تهمل زوجها وأطفالها الثلاثة الصغار، ولا تسهم في نفقات المنزل، التي تعتبرها مسئولية زوجها وحده، على الرغم من أن دخلها أكبر بكثير من راتبه، ونظرًا لأنه لم يعد قادرًا على دفع تكاليف الخادمة، وكمسألة مبدأ، يرفض عرض والده لمساعدته المالية، ووالده هو الدكتور راضي الرجل الثري. ويقيم الأطفال الآن مع جدتهم، نفيسة. عادل يسيطر عليه هاجس التفكير في قتل زوجته، الذي يعتبره واجبًا مجتمعيًا حتى يوقف الزوجات الأخريات عن التصرف

بهذه الطريقة، في حين أن نفيسة والدكتور راضي كليهما أرمل من فترة طويلة، أدركا أن حياة سامية في خطر حقيقي، وقرر الاثنان الانتقال للعيش مع الزوجين الشابين لحمايتهما. وعلى الرغم من تحيز نفيسة ضد الدكتور راضي، فإنه أصبح تدريجيًا يروق لها، وهو يبادلها نفس الشعور، رغبتهما الحقيقية لإنقاذ زواج أبنائهما تؤدي بهما إلى محاولة للتراجع عما ارتكباه من خطأ ما طريقة تربية أولادهما، وعن طريق التضحيات المادية الكبيرة والتضحيات الأخرى التي هما مستعدان للقيام بها لمصلحة أولادهما، تمكنا من جعل سامية تراعي زوجها أكثر وأموالها أقل، وجعل عادل أكثر وعيًا بسبب انعدام الثقة فيه لدى زوجته وتنتهي المسرحية بإنقاذ بيت الزوجين الشابين وأيضًا قرار آبائهما الزواج. وعلى الرغم من النزعة الدينية لباكثير، فإنه ليس ضد فكرة الزوجات العاملات، ولكن يحارب أسلوب المرتزقة المحض في الزواج، الذي يجعل كل شريك يخرج للحصول على أقصى قدر ممكن لنفسه، والدعوة إلى فكرة الزواج كشراكة حقيقية يشترك فيها كلا الزوجين بتساوي المسئولية، في جميع المبالغات الميلودرامية. القطط والفئران هي على الأرجح أفضل مسرحية لباكثير حول مشكلة اجتماعية مصرية معاصرة، قد تفتقر إلى حوار توفيق الحكيم الرائع، ولكن لغتها تعاني استخدام اللغة العربية الأدبية أو الكلاسيكية التي استخدمت في مسرحيات في مصر المعاصرة لها تأثير مصطنع، وتسير أحداثها بسلاسة بما يكفي السماح للشخصيات الواقعية بالكشف عن نفسها، الشخصيات مقنعة بما يكفي، عدا ربما عادل، الذي يبدو تخليه عن هوس قتل زوجته مفاجئًا جدًا ومسرحيًا.

مسرحية "جولفدان هانم" هي محاولة للقيام بالعديد من الأشياء في وقت واحد، هي شخصية مثيرة لأرملة تركية متقدمة في السن وغنية وغريبة الأطوار، والتي عندما كانت شابة في اسطنبول وقعت في حب روائي تركي شاب، رفض والدها السماح لها بالزواج منه، مفضلاً عليه "باشا مصري غني"؛ ونتيجة لذلك توفي الكاتب متأثرًا بخيبة أمل وانكسار في القلب، وقد أظهرت بعدها شغفًا بجمع الكتب، مما كان يزعج زوجها كثيرًا، وبعد وفاة زوجها علقت صورة داخل إطار لحبيبها الروائي في مكتبة بيتها، وحاولت دون جدوى جعل ابنها كاتبًا، ولكن جهودها المستمرة لم تجلب له إلا البؤس والموت المفاجئ، والآن تفعل نفس الشيء مع حفيدها ضياء الذي ليس لديه أي اهتمام بالأدب، لأنه يريد بشدة دراسة الزراعة. جولفدان سيدة طاغية مستحيلة تعتمد في قوتها على ثروتها الهائلة، لتجبر جميع من حولها على القيام بما تريده بالضبط: أرغمت الحفيد على دراسة الأدب في الجامعة، حيث فشل في دراسته، وأصبح غير مسموح له ممارسة الزراعة لأنها في رأيها الشخصي تصلح فقط للفلاحين، وأقنعته بأنه في حاجة إلى الوقوع في الحب والمعاناة لكي يصبح كاتبًا، فتدعو الشابات الثريات لحفلات في بيتها وتشعر بخيبة أمل عندما لم يظهر ضياء أي اهتمام بهن، في نهاية المطاف تم إقناعها بالسماح له بالزواج من فتاة من طبقة أقل منه كان يحبها وذهب للدراسة في ألمانيا، حيث يكمل تدريبه في الزراعة، وخدع جدته لتصدق أنه نجح في علم كيف تصبح كاتبًا، ولإرضائها نشر رواية باسمه كتبها أحد أقاربه الفقراء الذي لم يجد ناشرًا، وحرضته زوجته الطموح المادية، فقبل

العرض على مضض، لأنه عرض عليه مبلغًا كبيرًا من المال في المقابـــل، في نفس الوقت تمكن ضياء من متابعة مشروعه للإصلاح الزراعـــي فـــي أملاك عائلته، ومع ذلك، فهذا أحد الخيوط في سير الأحـــداث المعقـــدة فـــي المسرحية.

بعد وفاة الجدة ظهر قريب تركي للأسرة يدعي أنه الوريث المباشـــر وقد حكمت المحكمة لصالحه، ولكن كشف خداعه في النهاية، في قول آخـــر تم كشف هذا الخداع عن طريق سكرتيرة جولفدان هانم ثم رحّلوه.

قصور آخر ظهر في وصية جولفدان هانم يـــنص علـــى أن ضـــياء يستطيع أن يرث إذا أثبت أنه كاتب، بينما الكاتب الحقيقي للرواية الذي نسب زورًا أصبح غاضبًا إزاء القضية برمتها ويصر على كشف حقيقة التأليف للعالم. ولكن ثمة موضوعًا آخر للمسرحية أنه تمت مكافأة الفضيلة في النهايـــة، تمامًـــا كما في جهد ضياء المتواصل والمكرس لتحسين القرى المصرية تم الاعتـــراف به من قِبل الدولة في وقت لاحق، لذا وجد الكاتب المفلس أخيرًا الوسيلة الماليـــة لنشر عمله باسمه، والزوجان الشابان المنفصلان يجُزيان على الحب المـــستمر والإخلاص بلمّ شملهما خلال اللحظات الأخيرة في المسرحية.

من الواضح أن باكثير في جولفدان هانم قد شارك في مجـــال كتابـــة دراسة الشخصيات، السخرية من طمع الناس وإساءة استخدام السلطة والمال، المؤامرة الدرامية، الاعتذار عن الفضيلة المتدينة والتطبيق الجاد للاستشاريين من المثل الأعلى، فضلاً عن الدفاع عن العدالة الـــشعرية، فإنـــه لا يمكـــن الادعاء بأن المكاسب يمكن أن تتحقق من خلال محاولة اللعب.

هناك مسرحيات أخرى لباكثير تقع أحداثها في العالم الحديث وتتعامل مع قضايا سياسية، مثل ما ذكرنا سابقًا شايلوك الجديد، التي وصفت من قِبل المؤلف بأنها مسرحيتان في واحدة، الأولى في أربعة أعمال وترجمة (المشكلة)، أما الثانية (الحل) فتتكون من ثلاثة أعمال، المسرحية الأولى تقع في القدس. تبدأ المسرحية بشكل جيد وهي عمل جيد للكتابة الدرامية، إلا المقطع الأخير الذي حدث فيه النقاش السياسي (وهي اتباع أفضل سياسة من قِبل الصهاينة والحكومة البريطانية) حل محل العمل الدرامي.

وقد تعرضت هذه المسرحية للنقد نفسه، وهو أن المناقشات السياسية التي تستحوذ على الدراما قد تكون متعلقة بالكامل بالمسرحية الثانية التي تقع في قاعة المحكمة الفلسطينية، حيث مناقشة أعضاء لجنة التحكيم الدولية مشروعية المطالبات الصهيونية، وفي المقطع الختامي ناقشوا أفضل طريقة لحل المشكلة الفلسطينية منذ سبع سنوات من إنشاء الدولة اليهودية. فشلت الدولة في البقاء بسبب المقاطعة الاقتصادية من قبل جميع الحكومات العربية، مع أن المؤلف لم يكن لديه الوهم حول نيات الصهاينة، ويتوقع بثقة صعود الدولة اليهودية، إنه لا يقع في فخ السذاجة التي ترسم كل اليهود كصهيوني قاس، وأن العرب جميعًا أبطال قوميون. من بين شخصيات المسرحية يظهر لنا يهودي ضد الصهيونية وعربي خائن للقضية العربية، هناك عدة أصداء لمسرحية شكسبير بعيدًا عن العنوان وإدراج المسرحية العربية لشخصية شايلوك المسئول عن الأنشطة الصهيونية في فلسطين، الذي ينتحر في ختام المسرحية الثانية نتيجة لتفكيك الدولة اليهودية والظروف القاسية المفروضة

على الصهاينة هناك. هو الخيال السياسي الساخر الذي يتناول قصة شعب الله المختار يتركه خارج الدولة الإسرائيلية قد ذهب وعاد اليهود إلى موطنهم. هناك إشارات إلي رطل اللحم وإلي العدل والرحمة، بل إن هناك بورشيا عربية، تدعى نادية وهي مصرية متخصصة في القانون الدولي التي تظهر متخفية في زي محامٍ(رجل) كي تحرز تقدمًا بشأن القضية العربية. ورغم أن هناك استخدامًا مهمًا للخاتم، فإن المناقشات السياسية والموضوعات المتضمنة لا يمكن أن تخلق دراما جيدة.

مسرحية "شعب الله المختار" تقع أحداثها في إسرائيل قبل حرب ١٩٥٦م، عندما كان مؤتمر باندونج وتسليح مصر في تشيكوسلوفاكيا بمثابة القضايا الساخنة، ولذلك فلابد أنها كُتبت عام ١٩٥٥م. تقع الأحداث في فندق في تل أبيب يملكه زوجان في منتصف العمر، وينظمان فيه الاجتماعات المهمة لكبار الساسة في إسرائيل، ولديهما ابنة جذابة تستخدم الفندق للدعارة من أجل كسب قدر من المال عن طريق بيع جسدها.

وكما نجد في مسرحيته السابقة شايلوك الجديد، يتنبأ باكثير بقيام دولة إسرائيل، شعب الله المختار تركز على انحدار القوى في دولة إسرائيل الجديدة وعلى مجتمعها المنحدر.

يتنبأ باكثير ويتمنى- وفي ذلك عدم رؤية سياسية واضحة- بقيام ثورة مضادة للصهيونية، وسوف تنهي دولة إسرائيل وستنقسم إلى دويلات صغيرة. من الواضح أن المسرحية ليست ضد إسرائيل ولكنها ضد

الصهيونية؛ حيث تصور عنصرية المواطنين الإسرائيليين وحرصهم البغيض على جمع المال وشح تعاملاتهم غير الأخلاقية واضطهادهم للغربـــاء. كمـــا تصور المسرحية لجوء دولة إسرائيل إلى الغش والخداع، على سبيل المثـــال إقامة وزارة من أجل تهريب الكحوليات إلى مصر[٣٧]. تعاطف باكثير مـــع طرف واحد جعله يبالغ في صفات العرب والمصريين على وجه الخصوص؛ مما تسبب في عدم وجود شخصيات مقنعة في المسرحية التي يتعذر وجـــود حبكة بها، ذلك لأن اهتمام باكثير انصبّ على طرح آرائه الـــسياسية فقـــط. موقف باكثير المعادي للصهيونية تطور ليصبح إدانة لكل اليهود في مسرحيته "إله إسرائيل" (نشرت في القاهرة من دون تـــاريخ ١٩٥٧م)[٣٨]، ويـــصفها الكاتب بأنها ثلاث مسرحيات في واحدة عنوان الفصل الأول هـــو الخـــروج وتقع أحداثه في زمن النبي "موسى عليه السلام"، الفصل الثاني عنوانه "مملكة الجنة" يحدث في زمن "عيسى عليه السلام"، بينما الفـــصل الثالـــث ويحمـــل عنوان "الأفعى" فتقع أحداثه في الزمن الحالي. الخيط الذي يربط بين الفصول الثلاثة هو "إبليس" والشخصية الوحيدة التي تستحق الاسم في المسرحية، وقد اتخذه الإسرائيليون إلهًا لهم ورمزه هو الذهب، وربما ذلك يفسر شـــرورهم وكيف صدم موسى (عليه السلام) فيهم وتآمرهم ضد عيسى (عليه الـــسلام)، وكذلك نشاطهم وتآمرهم في الزمن الحاضر (متمثلاً فـــي انعقـــاد المـــؤتمر الصهيوني الأول عام١٨٩٧م، وخططهم لاستعمار العالم). تنتهي المـــسرحية بالتفاؤل عندما يفزع إبليس من صوت الله[٣٩].

ومن الواضح صعوبة أدائها على المسرح، لأنها أشبه بشكل سردي في صورة حوار، تشبه إلى حد كبير مسرحية الحكيم محمد(صلى الله عليه وسلم). باكثير لا يجعل الرسل تظهر على المسرح احترامًا لهم؛ ولكنه يسمح لنا بسماع أصواتهم(٤٠).

وفيما بعد في نهاية عمله الإبداعي سوف يصدر لباكثير نموذج آخر لمثل هذا النوع من الكتابة، وهو مسرحه للتاريخ الإسلامي المبكر تحت عنوان "الملحمة الإسلامية الكبرى"، "عمر"، في أكثر من تسعة عشر جزءًا. مسرحية "إمبراطورية في المزاد" (من دون تاريخ – على الأرجح ١٩٥٣)، عبارة عن سرحية سياسية خيالية تحدث بعد خروج شعب الله المختار، انتهت دولة إسرائيل وتشتت الشعب. تقع أحداث المسرحية في إنجلترا وتحديدًا في منازل اثنين من أعضاء البرلمان، تويلمان وهو اشتراكي وستاتلي محافظ وجليل. تبدأ الأحداث عشية الانتخابات العامة وانتصار المحافظين، تدير الحكومة شئون البلاد بطريقة سيئة تؤدي إلى الإفلاس وتندلع الثورة ويُلقى القبض على مجلس الوزراء ويتم عرض الإمبراطورية للبيع بالمزاد تليها إنجلترا نفسها.

تتم مصادرة ثورة المواطنين لإنقاذ البلاد ووضع رئيس الوزراء الأسبق للبيع في سوق البروثة، ولكن يتم إيقاف كل ذلك من قبل الولايات الأفريقية/ الآسيوية التي تظهر كقوة رئيسة في السياسية العالمية، وقررت بدلاً من ذلك أن ترسل رئيس الوزراء للمحاكمة في ألمانيا بسبب جرائمه الحربية. ويبحث باكثير مع كثير من الفكاهة في أهدافه المفضلة، وهي

المؤامرة التي يحيكها الاستعمار البريطاني الصهيوني وكذلك الشيوعية. تفتقر المسرحية للبنية الدرامية المحكمة والوضع غير السعيد الذي اختارته بريطانيا لنفسها، وقد أدى جهل الكاتب بطريقة الحياة البريطانية إلى تصوير إنجلترا، في صورة مصرية، وهو ما اتسم بعدم الدقة والكثير من الأخطاء الهزلية الذي يعتبر إلى حد ما مسليًا.

ويبدو باكثير مرتاحًا في روايته الزعيم الأوحد (من دون تاريخ، نشرت في ١٩٦٣م، وكتبت على الأرجح عام ١٩٥٩م) وتتناول الأحداث في العراق قبل سقوط الدكتاتور عبد الكريم قاسم، ويدعي باكثير أنه قد تنبأ في مسرحيته بما سيحدث. الأحداث تقع في مقهى بغدادي يملكه الحاج عبد المؤمن الكردي حيث يوجد بيته المجاور، حيث يعيش فيه مع زوجته وأبنائه، ابنته لا تزال في المدرسة، أما الأب فيخدم في ميليشيا المقاومة الشعبية، الأب عربي قومي ملتزم يعلق على الجدار صورة الرئيس ناصر وعارف، ثم يستبدلها بها على عجل صورة لقاسم كلما كان هناك تهديد بزيارة تفقدية من قِبل رجال قاسم. من ناحية أخرى، الابن شيوعي متأصل تم غسل مخه كليًا إلى درجة أنه قرر الإبلاغ عن والده لوجهة نظره غير التقليدية للسلطات؛ مما تسبب في سجنه. مسرحية "الزعيم الأوحد" هجاء مرير على الشيوعية الديكتاتورية لقاسم وعلى الشيوعية الماركسية التفكير بوجه عام.

باكثير يرسم صورة مثيرة للاشمئزاز من النظام الشمولي الذي ينتج عنه الخوف والبلطجة والترهيب، الذي يؤدي ليس فقط إلى انعدام الثقة

المتبادلة في المجتمع وإنما داخل الأسرة أيضًا، فيدمر الروابط الأسرية التقليدية والطبيعية. يوجد النفاق المروع وترديد للشعارات الاشتراكية، وهو مجرد غطاء للسعي بلا رحمة من أجل المصلحة الذاتية والإشباع الذاتي والفساد الأخلاقي وفقدان احترام الذات الوطنية التي تنشأ من الاعتماد المتزايد على القوى العظمى، إلى الحد الذي أصبحت فيه البلاد مجرد دُمْية في أيدي الأجانب. وفي الواقع على الرغم من كآبة الصورة المرسومة، فالفكاهة موجودة بصورة لافتة للمنظر في "الزعيم الأوحد" أكثر بكثير من معظم مسرحيات باكثير، رغم أن المسرحية من النوع التهكمي الذي ينشأ إلى حد كبير من خلال تقديم المؤلف لشخصية الصبي "قزمان" ماسح الأحذية فهو مثير للاهتمام ويهجر المقهى، أملاً في تلميع أحذية الزبائن الذين يرددون الشعارات الشعبية، ويعرف أسماء بعض الشعراء مثل "مایاكوف" فإنه يشبه قاسم كثيرًا، لدرجة أن رجال قاسم استخدموه كبديل له لأسباب أمنية؛ مما يضع قزمان في عدد من المواقف الكوميدية أو حتى الهزلية.

إن هجوم باكثير على التفكير الماركسي والذي شغل عقله ظهر بقوة في مسرحية "حبل الغسيل" والتي أنتجت في القاهرة عام ١٩٦٥م، وهي نقد شامل للنخبة من أهل الفكر اليساري في مصر خاصة في عهد جمال عبد الناصر في مجال الصحافة والمسرح التي من الواضح أنها فاسدة أخلاقيًا، فهي إلحادية، انتهازية تفتقد الأمانة والعدالة والانتماء للوطن. استخدام هذا الأسلوب السيئ جلب انتقادات كثيرة لباكثير، حيث هاجمه الناقد الماركسي

المتميز حينئذ – محمود أمين العالم– الذي كتب مقالاً ينتقد فيه المسرحية وإنها تحتوي على دراما سيئة تفتقد الهيكل، وتعتمد على المواقف الهزلية وذلك باستخدام الرسوم الكاريكاتورية، وتظهر في المسرحية اللا حرفية ولا يوجد بها حوار طبيعي(٤١).

على الرغم من علمه في محاضراته للدراما بمدى حماس الكاتب المسرحي للدعوة التي يؤيدها، فلا يجب أبدًا أن ينسى أن المسرحية هي أولاً وأخيرًا عمل فني(٤٢)، أحيانًا ينسى باكثير تفكيره الشامل وتقيده بشغف نحو قوميته العربية والإسلام (اعتاد استعمال آيات من القرآن الكريم باعتبارها كتابة منقرشة لمسرحيته) وقوة كراهيته للشيوعية والصهيونية فيجد نفسه لا إراديًا يعظ ويحذر من الرؤيا المظلمة التي يراها، ونتيجة لذلك ليس فقط مسرحيات معيبة وإنما رؤية محدودة وخطيرة، إحساس جاف ومنحرف وتعاطف إنساني موهن وضيق، وحقيقة أنه كان يظن أن هناك مؤامرة يسارية متعمدة من قبل زملائه الكتّاب للتشهير به وسبه وتجاهل عمله لم تساعد كثيرًا، كان هذا أمرًا مؤسفًا لأن باكثير في أفضل حالاته كان يمتلك حِسّ الطراز العربي، والقدرة على خلق شخصيات لها حياة داخلية مثيرة للاهتمام كما هي الحال في "سر الحاكم، وسر شهر زاد"، وبالنظر إلى كَمّ الدراما الهائل والدراما الزائفة التي أنتجها فإن هذه الشخصيات مثيرة للاهتمام رغم عدم خلوها من العيوب.

فتحي رضوان

على عكس باكثير نجد أن فتحي رضوان، الذي عمل كمحامٍ ثوري صعد إلى منصب وزير الإرشاد القومي في عهد الرئيس جمال عبد الناصر، لم يكتب سوى عدد قليل من المسرحيات ولكنها ذات أهمية كبرى.

بعض أعماله يخون التأثير العميق للحكيم؛ وذلك خلافًا لباكثير الذي تأثر كثيرًا بأعمال الحكيم، وذهب إلى اختيار موضوعات من عالم الأساطير القديمة: المصرية واليونانية والتراث العربي، مثل أوديب وإيزيس وشهرزاد. استخدم رضوان أيضًا اللغة العربية الفصحى للحوار على الرغم من أنه في وقت لاحق استبدل العامية بالفصحى في أعمال سوف نناقشها، ويختلف عن باكثير في أنه استبعد الدراما التاريخية، فمن البداية اهتم بالموضوعات الأخلاقية والفلسفية مثل مسرحية "دموع إبليس" (١٩٥٧)، أو الاجتماعية والسياسية كما في "شقة للإيجار" (١٩٥٩). في مسرحية "دموع إبليس" على سبيل المثال، يتخذ إبليس هيئة شاب وسيم يغري فتاه بريئة يعتقد أنها نموذج الفضيلة، وعندما تبدأ تخضع لمحاولاته التي لا تقاوم يشعر هو لا إراديًا أنه يحبها ويخاف أن يجعلها تعاني ارتكابها الخطيئة، فيقرر أن يتركها وشأنها ولكن لفترة محدودة، ذلك لأن طبيعته تتغلب عليه وتحمِل منه سفاحًا، تجربته للحب تجعله يشعر بأنه للحظة يتوسلِ إليها أن تصفح عنه، فلا تفعل وتقرر أن تنتقم من خلال الطفل الذي حملت فيه، وبعد أن تضع مولودها، ابن إبليس تلقي بنفسها في النهر، ولكن خادمتها تأخذ المولود إلى مكان بعيد حيث تربيه

دون أن تخبره بحقيقة والديه، عندما يكبر يذهب بغريزته إلى القرية التي ينتمي إليها، وذلك ليقوم بالدعوة الدينية في نفس المكان الذي انتحرت فيه والدته (حيث ألقت نفسها في النهر)، والد الأم الذي أصبح أعمى يحضر لنفس المكان ليستمع إلى حفيده، للمرة الأول في مشهد رعوي روحاني حيث الرعاة يجتمعون في الخلفية، ونسمع أصوات الموسيقى العذبة الحالمة تنبعث من المزامير، يجتمع الفلاحون ومن خلال حديثهم نعرف المعجزات التي فعلها هذا الشاب الصالح لهم، يرسل له أتباع إبليس شابة لعُوبًا مثيرة للغرائز ولكن عندما تقابله تهتدي على يديه وتصير من أتباعه وتتخلص من مجوهراتها، وعندما يتأكد إبليس أن الدنيا لا تسع كلاً منهما أي هو وابنه، يقرر أن يواجه ابنه ويطلعه على الحقيقة ثم يقتله بعد ذلك، ولكن تخونه شجاعته وبدلاً من قتله يتعاطف معه، يمتلئ الشيطان بالحسرة وخيبة الأمل ويشكو الشياطين من أنهم غير قادرين على محاربة ابن إبليس بسبب حماية والده، وأخيرًا يرسل إبليس شيطانًا كي يتسلط على رجل حقود كي يقتل ابنه؛ ذلك لأن الحقد فقط هو ما قتل الحب. تنتهي المسرحية برثاء الغانية التائبة لموت الشاب الصالح، وإبليس وهو يذرف دموعًا لأول وآخر مرة على تجربة حبه الوحيد.

تنتمي مسرحية "دموع إبليس" إلى تقاليد مسرح الذهن لتوفيق الحكيم، بل تحتوي على الكثير من الجدل حول ضعف الإنسان ومجده ولا يوجد بها إثارة. لا يتم تحديد مكان الأحداث عن عمد في محاولة لجعل الموضوع ذا عالمية، قدر الإمكان. على سبيل المثال، في الإرشادات المسرحية يقال عن

أزياء الفلاحين ما يمكن أن يرتديه الفلاحون في أي مكان وليس بالضرورة في مصر(٤٣)، وللأسف لا يساعد ذلك الحدث المسرحي نفسه لأنه يجد شأنه العدم، أما الحوار فيتميز بمستواه الأدبي الرفيع ليتناسب مع الواقع الاجتماعي وكذلك طبيعة الأفكار المجردة واللا زمانية الشعرية المسرحية. على الرغم من قتل ابن إبليس فإن مسرحية "دموع إبليس" ليست متشائمة بل على لعكس فهي تحلل غيرة الشيطان المتزايدة وشعوره بالعجز تجاه تطور الإنسان الأخلاقي وسمو الروح البشرية، وفي هذا السياق بالمسرحية تمثل عكس ما قدمه محمود تيمور في مسرحية "أشطر من الشيطان" والتي نُشرت قبل "دموع إبليس" بثلاث سنوات فقط، وبينما يأتي الشعر في مسرحية تيمور داخل الإنسان نفسه (ضد رغبة الشيطان نفسه) نجد أن الحب البشري في مسرحية رضوان يستطيع بقوته أن يبعث شعاعًا من النور- وإن كان مؤقتًا- داخل طبيعة إبليس القاتمة.

يبرز رضوان إيمانه بطبيعته البشرية بما لا يدع مجالاً للشك في مسرحية "أخلاق للبيع "(١٩٥٧)(٤٤)، تحكي عن زوجين بلا أطفال. المحاسب فهمي وزوجته ثريا يذهبان إلى طبيب يدعي أنه يستطيع تغيير شخصيات الناس عن طريقة إجراء جراحي يؤثر على الغدد، داخل عيادة الطبيب يلتقيان باثنين من المرضي السابقين، شابين، أجريا الجراحة، مراد الذي كان يعاني الاكتئاب أصبح يضحك باستمرار وهو سعيد بصفة دائمة ويتوق إلى حلمه القلق الذي فقده، وشكري الذي كان يعاني من كذب مزمن وأصبح يقول الحقيقة فقط، إلى الحد الذي أفقده الكياسة في التعامل وقطعه عن عالم الخيال

والإبداع الفني. جاءوا إلى العيادة بسبب عدم سعادتهم بشخصياتهم الجديدة ولكي لا يشجعون المرضى الآخرين على إجراء الجراحة، وفي إطار من الأحداث الشائقة يندمجون مع الزوجين الشابين، يهدد شكري باستخدام العنف ويسرع بسكين محاولاً قتل الطبيب، ولكن يوقفه الممرض الذي يهدده هو أيضًا، تقع الأحداث داخل عيادة خاصة ونفس الأجواء تذكرنا بالعديد من مسرحيات الحكيم وتحتل الفصلين الأول والثاني.

في الفصل الثالث ننتقل إلى عالم مختلف فينتقل المشهد إلى مبنى مهمل لجريدة، ويتغير الإيقاع فبدلاً من المناخ الفكاهي الذي ساد في مشهد العيادة نجد المشهد القاتم لعالم الصحافة والسياسة. تقابل نفس المرضى ولكنهم استطاعوا الآن أن يوظفوا شخصياتهم الجديدة في عمل بنّاء، أصبح تفاؤل مراد وصرامة شكري أرصدة مهمة تستثمر في الصحافة السياسية من خلال نضالهما ضد الفساد والظلم الاجتماعي في المجتمع المصري قبل ثورة ١٩٥٢م، حالة الملل وعدم الاكتراث التي يعاني منها فهمي، والتي ضايقت ثريا كانت مجرد غطاء لمشاعر ثورية مكبوتة نحو الحاجة لإيجاد قضية يحارب من أجلها، أصبح الآن رئيس تحرير لجريدة مرموقة، ثريا التي تعاني حالة عدم التحقق بسبب عدم إنجاب أطفال أصبح الاثنان سعيدين، فقد وجدا الآن هدفًا لحياتهما بدلاً من الحياة الرتيبة التي اعتادا عليها، أصبح لديهما الكثير من الإثارة في نضالهما السياسى والمادي المستمر، وفي أنشطتهما الثورية التي تشارك فيها مع أصدقاء لهم نفس الأهداف، وعلى استعداد لخوض مخاطرة السجن مدى الحياة أو الموت.

الفصل الرابع تقع أحداثه بعد مرور عدة سنوات ونجد أن ثريا وفهمي يقيمان حفلة بمناسبة مرور خمسة عشر عامًا على إنشاء جريدتهما، ولكن فهمي تهاجمه الشكوك حول مخاطرة نجاحهما، التي يبلغها لزوجته، وكلاهما قررا أن يحميا أنفسهما تجاه إغواء المساس بمبادئهما، وخاصة عندما أصبحوا شخصيات قومية مهمة، "فهمي" يتحدث كأنه يشعر أن مساهمتهما في النضال السياسي بالكلمات فقط وليس الأفعال. في الحفلة، يُظْهر الطبيب لمريض آخر نتيجة أعماله، ويظهر اكتشافه المذهل، على عكس ما سمح لهم باعتقاده، وهو أن علاجه لا يشمل التدخل الجراحي في الغدد، طريقته كانت ببساطة تمكين مرضاه، وذلك بالاقتراح، بالاستفادة من إمكاناتهم الشخصية التي لم يكونوا على علم بها، لأنه يعتقد في قدرة الإنسان اللا متناهية. في منتصف الحفلة، أُعلن نبأ انقلاب الجيش في ٢٢يوليو، ابتهج الجميع، وبذا تأكّد إيمان الطبيب في قدرة الإنسان على تغيير الكثير في حياته.

على الرغم من وجود صلة بينهما، فإن نصفي المسرحية مختلفان تمامًا في الأجواء لدرجة الإيحاء أن كل نصف عبارة عن مسرحية مستقلة، وكانت النتيجة أن العمل يفتقر للانسجام مرة أخرى. يوجد الكثير من النقاش عن القضايا العامة والقليل من الأعمال الدرامية، إلا أن الحوار هو أقل أدبيًا ويسمح للطبقة الفقيرة باستخدام اللغة العامية، ولكن "شخصيات للبيع" توجيهية تعليمية، تعظ بضرورة أن يؤمن الإنسان وكذلك الأمة بالثقة بالنفس.

ونشرت "شخصيات للبيع" مع "عشر شخصيات يحاكمون مؤلفًا" في مجلد واحد في عام ١٩٥٧م، "عشر شخصيات يحاكمون مؤلفًا" دراما من

فصلين، وتتكلم عن شخصيات في مسرحية ناجحة جدًا بعنوان "أسـرة جُـن جنونها" ويستدعون معًا من قِبل شخصية منهم في شقة المؤلف، للاحتجـاج على الطريقة التي كتبت بها شخصياتهم وبخاصة المصير المخصص لكـل منهم، وليطلبوا منه، وخاصة أنه خبير وأكثر نضجًا ككاتب، إعـادة كتابـة قصصهم، ويبينهم في أفضل صورة. عندما يلتقون به يسألونه لمـاذا صـنع شخصياتهم فاسدة مما جعلهم أضحوكة للعالم، وكل هذا من دون أن يطلـب الإذن منهم. بعد الكثير من النقاش حول العلاقة بين الدراما والحيـاة، الفـن والواقع، عبر المؤلف عن استعداده لإجراء أية تغييرات اقترحها شخـصياته المستاءون، فطلب منهم أن يذهبوا إلى أي غرفة في المسرح للاتفـاق فيمـا بينهم حول هذه التغييرات، وعندما يبحث عنهم، لمعرفة الاستنتاجات التي تم التوصل إليها، يكتشف أنه لا يوجد أحد، وأنه لا بد أنه تخيل المقابلة معهم.

تحتوي المسرحية على مشاهد لطيفة مسلية، مثل مشهد الشجار بـين الشخصيات فيما بينها، أو صدمة خادم المؤلف عندما تقدم الأسرة نفسها على أنها الأسرة التي جُن جنونها، مجرد ظلال، من إنتاج رئيس الأسرة، صـانع الظلال، وبصرف النظر عن العنوان، مستوحى بوضـوح مـن مـسرحية "بيراندللو" الشهيرة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، فإن الروح البيرانديلية التي تظهر من خلال الكتابة غير الواضحة التي تفصل بين الحقيقة والخيال، تحاكي تأثير "الحكيم". الشخصيات والخادم يبدو أنهم علـى نفـس الخطـى للواقع، بل يقاد الخادم للاعتقاد بأنه أقل حقيقة ويقول: "لأن سيده عاش وقتًـا طويلاً مع شخصيات وهمية، فهو لا يستطيع أن يفرق بين الحقيقـة وبـين

الخيال"[٤٥]، وأن سلامة عقله موضع شك. في الفصل الثاني نرى الشخصيات في مجادلة مع المؤلف وناشره، وعند مرحلة من المراحل يفكر المؤلف في الزواج بواحدة من شخصياته، وهي امرأة شابة جذابة، مثلما هي الحال في "بيجماليون" لـ "الحكيم". في الواقع، تخيل المؤلف المقدم الذي في مسرحيته يشبه تخيل الرومانسية التي شهدناها في أعمال "الحكيم".

هناك أيضًا عنصر الرومانسية على الرغم من التجهم، التفاصيل الواقعية والدعوة الثورية في "شقة للإيجار" (١٩٥٩) وأقول بالمناسبة إن حوارها، مكتوب بطريقة غريبة من نوعها باللغة العربية الأدبية التي تنزلق للعامية، المسرحية تمكنت من تحويل الجو السياسي والاجتماعي في البلاد عشية الثورة في سنة ١٩٥٢م. الشخصية الرئيسية "عزت"، غنيّ، في منتصف العمر، متزوج، وزوجته وابنتاه تكن الحب له، مع ذلك فهو زير للنساء، سكير، معاشر للنساء ويرتاد النوادي الليلية، فهو يستأجر شقة، القصد منها أن تكون مكانًا لعلاقاته الغرامية، جاهلاً أن البواب المفلس يسمح باستخدام هذه الشقة، عندما يكون غائبًا، بواسطة شاب ثوري لطباعة منشورات سياسية. "عزت" يأخذ "إعتدال"، عاهرة إلى الشقة لتقضي ليلة معه، وتكشف له أنها تنوي بيع جسدها من أجل دفع نفقات التعليم الجامعي لشقيقها، من الواضح تأثر "عزت بقصتها، وعندما استيقظ شعر بالخجل لأنه استخدم فتاة صغيرة تكاد تكون في عمر ابنته وأجبرت على ممارسة الزنا بسبب فقرها.

عرض "عزت" عليها عشرين جنيهًا، أكثر من أجرتها ولكنها تجدها إهانة لها، إنها تعتبر كرمه مجرد وسيلة لراحة ضميره ليكون قادرًا على أن

يفعل الشيء نفسه مرة أخرى في الليلة التالية، اعترفت له أنها قد لفقت القصة بأكملها عن مساعدة أشقائها من أجل الفوز بتعاطفه، وأنها سرقت المال من محفظته خلال نومه، ومع ذلك "عزت"، لم يغير موقفه الجديد حيالها. وبينما هما يتجادلان، داهمت الشرطة الشقة، فاعتقدت "إعتدال" أنه نائب الجيش وهربت من درج الخدم، واتضح أن الشرطة هي الشرطة السرية ووجدوا في الشقة منشورات ثورية، قرأ ضابط شاب منها بصوت عالٍ مقاطع معينة تدعو إلى ثورة جماعية تضرب على وتر حساس لـ"عزت"؛ خاصة بعد لقائه مع "إعتدال"، وهذا ما جعل منه رجلاً مختلفاً. تم إلقاء القبض على "عزت"، ووضع رهن الاعتقال لفترة من الوقت،ولكن في وقت لاحق تم إطلاق سراحة عندما ثبتت براءته، وبينما هو في السجن، زارته "إعتدال"، (وهي، في الواقع تساعد أمها المريضة، وتوفر لتدبير نفقات جنازتها) وأصبح مقتنعًا بالحاجة لثورة كلية، لكنه أدرك أن طبعه وخلفيته لا تجعلانه الرجل المناسب لتحقيق ذلك، ويقوم بعد ذلك بالمشاركة في منظمة للأعمال الخيرية الطوعية فترة ما، ولكنه سرعان ما يدرك أن تخفيف أعراض المرض قد يؤدي في الحقيقة إلى إطالته، فهو يحتاج إلى جراحة كبرى، وينتهي به الأمر إلى السلبية والأمل في مستقبل أفضل.

على الرغم من بناء القصة غير الدقيق ووجود الكثير من ملامح الميلودراميا فإن قصة تحتمل، وشقة للإيجار مسرحية رائعة، هذا ما أشار إليه بوضوح "علي الراعي"، مثل البراءة[٤٦] المطلقة لبعض الشخصيات أو التغير المفاجئ في العواطف، فهي تقدم دراسة مشوقة لرجل صالح

وبحساسيته المفرطة يذهل عندما يواجه الواقع المرير، ويشعر أنه غير مناسب لفعل أي شيء. ويصفه "الراعي" بأنه "بطل مرتبك، ممزق بين عالمين، عالم في حالة ضراب وآخر لم يتم بناؤه بعد"(٤٧) لعلها ستكون أكثر إقناعًا إن تم وصفه بأنه ليس بطلاً، وأنها نذير إخفاق لكتابات "رضوان" فيما بعد، مثل "الحائرون" و"يا بدر"، اللتين كتبتا في عام ١٩٧٢. وعلاوة على ذلك، وبصرف النظر عن نجاحها في استحضار جو من الأمل، من كارثة سياسية وشيكة، هذه المسرحية غنية بالتنوع في النماذج الاجتماعية التي تقدمها.

وإلى جانب الشخصيتين الرئيسيتين، هناك الرجل الفاسق، الغني في منتصف عمره، والعاهرة بقلب من ذهب، والمالك الجديد الغني الذي ربح ماله في زمن الحرب، وهو نوع رأيناه بالفعل في أعمال "الحكيم"، والبواب الماكر المفلس، ورجل متدين، معارض تمامًا لكل تغيير وتحديث، والشاب الثوري المتحمس، والمفسدة، المتمثلة بالغرب، المرأة الشابة من الطبقة العليا والمتحضرة.

"إله رغم أنفه" (١٩٦٢) عبارة عن مجموعة من خمس مسرحيات ذات الفصل الواحد، التي يظهر فيها تأثير "الحكيم" مرة أخرى. أول مسرحية، التي تعطي للمجموعة عنوانها، تزعم استنادًا على تقرير صحفي، أن رئيس وزراء دولة الشرق الأقصى اكتشف أن تمثالاً له صنع له وضع في المعبد ليعبده الكهنة، وهم مقتنعون من خلال دراستهم للبشائر والنذر أنه تجسيد لـ"بوذا". عندما يفشل أن يحرر الكهنة من اعتقادهم وإقناعهم بإزالة التمثال، يحطم تمثاله وتماثيل أخرى بفأس، فهو يفضل أن يبقى إنسانًا، وإلا فإنه لن يكون قادرًا على تنفيذ برنامجه للرعاية الاجتماعية للفقراء والمحرومين.

موضوع "ليته مات" غير مألوف وكاشف، فهو يتحدث عن رجل يموت، يعتبره الجميع نموذجًا للفضيلة، يتمنى أن يقابل ربه بضمير صافٍ، ويعترف لأسرته بالكثير من الخطايا التي ارتكبها، حتى تلك اللحظة احتفظ بهما كسرٌ، مثل خياناته الزوجية، وأكدوا له أنهم يغفرون له ويحبونه، ومع ذلك في حين أنه يفترض أن يكون غائبًا عن الوعي، تمكن من سماع ما يقوله وتفعله عائلته، زوجته الشابة تستجيب لمغازلات الطبيب الشاب، وابنه ينتظر موته بفارغ الصبر من أجل أن يضع يديه على الميراث. يشهد أيضًا المزيد من المواقف الفاضحة والكثير من نفاقهم عندما ينجو من الموت، سحبت عائلته المغفرة وتخلوا عنه بسبب ماضيه المخزي، لا يدركون أنه قد سمع كل كلامهم وهو في سريره وعرفهم على حقيقتهم. خلافًا لهم، فهو يبرز كشخص أقوى، لأنه يعترف بنفاقه بقدر الآخرين ويقبل الناس كما هم دون أي خداع.

"الميت الساخر" هي قصة كاتب شاب موهوب تقدمي، وهو غير قادر على نشر أعماله أو الحصول على التقدير من قِبل المؤسسة خلال فترة حياته. يتفق مع صحفي صديق أن ينشر زورًا نبأ وفاته المبكرة في ظل ظروفه الاجتماعية الحزينة وحرمانه، وتنجح الحيلة ويحصل على الشهرة في موته المزيف التي حرم منها في حياته، ولكن بعد فترة من الوقت يدفعه ضميره ليقول الحقيقة.

في "المحلل" رجل ثري من الطبقة العليا يطلق زوجته ثلاث مرات، وطبقًا للشريعة الإسلامية فإنه إذا أراد أن يستعيد زوجته، يجب أولاً أن

تتزوج من شخص آخر. يرتب الزوج زواج زوجته السابقة من شخص فقير صادق، وهذا مجرد إجراء شكلي، ولكنه يصدم عندما تقول له زوجته السابقة إنها لا ترغب في العودة إليه، وتفضل البقاء متزوجة من زوجهـا الجديـد، ولدهشته، يرفض الرجل الفقير الرشوة من الزوج.

المسرحية الأخيرة "الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام" يتمحور الدور على الانقلاب الدرامي، ويذكرنا إلى حد ما بالمواقف في "مسرح العبث" (Theatre of the absurd). في أثناء انتظارهما للقطار في محطـة الـسكك الحديديـة لنقلهما إلى المدينة حيث ينفذ قرار الإعدام، يندهش الجـلاد وفـي عهدتـه، الرجل المحكوم عليه بالإعدام، لا يظهر أي قلق أو خـوف مـن المـوت، وعوضًا عن ذلك يتحدث معه حول قضايا الحياة بشكل عام.

محادثته له جعلته يفكر في المسائل المصيرية للمرة الأولى في حياته، وهذا أثر عليه تأثيرًا ساحقًا، وأزعجه واختل عقله. يحدث أن القطار لا يصل بسبب حادثة، وعندما أعلن أن هناك حاجة إلى أشـخاص لإنقـاذ الركـاب العالقين، يزيل الجلاد الأصفاد من يدي السجين ويرسله للمساعدة في عمليـة الإنقاذ، ثم يشنق نفسه.

تمت كتابة هذه المسرحيات القصيرة بدقة شديدة، مـع تطـوير يثيـر الدهشة بلماحية كبيرة يظهر فيها القوة، التعليقات الـساخرة علـى حماقـات الإنسان، السذاجة، والنفاق والنقاط الضعيفة الأخـرى. علـى الـرغم مـن السخرية المريرة التي تحتوي عليها بعض المسرحيات، فإن المؤلف بـريء

من السخرية بل بالعكس، يشهد الناقد على إنسانيته الدافئة وإيمانـــه بعظمـــة الروح الإنسانية، لا يمكن شراء الإنسان بالأموال، ويمكنـــه حتـــى تجاهـــل الموت، ومن أجل ضمان تحقيق السعادة بين المواطنين في بعض الأحيـــان فمن الأفضل أن تكون إنسانًا وليس إلهًا.

في عام ١٩٧١م، نشر "رضوان" مجموعة أخرى من المسرحيات ذات الفصل الواحد، تحت عنوان "السيرة الذاتية لمـــومس". المـــسرحية الأشـــهر والأطول في الكتاب تحكي عن عاهرة مفلسة، تحاول جمع الأمـــوال لتمنـــع حاجب المحكمة من الحجز على أثاثها لعدم سداد الإيجـــار، وواتتهـــا فكـــرة لامعة تتمثل في نشر إعلان في صحيفة، تعلن فيه عن كتابة سيرتها الذاتية، وعلى الفور زارها عدة أشخاص يعتزمون دفع مبالغ كبيرة من المال، مثـــل زبون كان أحد أعمدة المجتمع قديمًا دفع لها من أجل أن تحـــذف أي ذكـــر لاسمه في كتابها، وشاب آخر، يرغب في تدمير شخـــصية وطنيـــة بـــارزة ويطلب منها أن تدرج في كتابها فصلاً تذكر فيه هذا الشخص مقابـــل شـــيك كبير، وأحد رجال الدين، الذي يتوسل إليها لإسقاط مشروع بأكملـــه باســـم الفضيلة والأخلاق العامة، وأخيرًا ضابط أمن، الذي ينصحها بإخفاء الكتاب.

الرُّشاوى التي تتلقتها منهم لكتابها الذي لا تعتزم كتابته، والتي كانـــت تخدعهم وتقول لهم إنه تحت الطبع ساعدتها بسهولة علـــى حـــل مـــشكلاتها المادية. في سبعة مشاهد قصيرة تمكن "رضوان" من الإدلاء بتعليـــق عـــن السخرية والنفاق في المجتمع، وللأسف اللغة العربية الفصحى المستخدمة في الحوار سلبت التأثير الدرامي للقصة، مما جعلها تبدو مثل قـــصة قـــصيرة.

مسرحيات أخرى في المجموعة تظهر بنفس الفكاهة والابتكار للكاتب، "المطاردة المقلوبة" تحكي عن رجل أعمال يشك في خيانة زوجته له، ويذهب عن طريق الخطأ إلى مكتب يحمل لافتة "مكتب بحوث العلوم الإنسانية"، لطلب خدمات مخبر خاص ليقدم تقريرًا عن حركات زوجته. مدير المكتب المفلس يوافق على العمل له وبمزيج من الحظ والمصادفة تمكن من الحصول على شرائط ورسائل وصور من الزوجة المتعاونة، المتلهفة للحصول على الطلاق من زوجها الذي لا يطاق، المغرور والعدواني، عندما يشاهد الزوج أحد الأشرطة وينظر في الصور، يكتشف أنه قد تم التلاعب به من قِبل زوجته التي في الواقع قد نجحت بالتجسس عليه وبحوزتها أدلة كافية خارج إطار زواجه تؤدي إلى خراب مسيرته.

الزوج، الآن، بتواضعه الكامل، تمكن من الحصول على غفران زوجته في نهاية المطاف، على الرغم من النهاية السعيدة، فهو كاتب بارع، الذي يجسد الجودة العقلية لأعمال "الحكيم".

"مواعظ آخر الليل" هو هجوم لاذع على النفاق وعدم الاكتراث لمجتمع مستعد للتغاضي عن الدعارة المختبئة في أماكن لامعة، ولكن ليس بين الفقراء والمعدمين، شخصياتها تشمل عاهرة مريضة لكنها تناضل في مهنتها لدعم ابنها، وقس مسيحي ينقذ المخطئين في مناطق الدعارة ولكن يتعرض للضرب، وشرطي لا يرحم يستخدم أساليب وحشية تنفيذًا لنص القانون.

في "النحو والموت" الأحوال تتغير، حيث يتم تحرير ضـــابط جـــيش شاب، حُكم عليه بالإعدام بتهمة عصيان الأوامر في مساعدة القرويين لتجنب المجاعة، من قِبل القوى الثورية وجعله قائد المنطقة، ويجب عليـــه معاقبـــة ضابط رتبته أعلى، وكان على وشك إعدامه لكنه أجل الحكم، لأنه لم يكـــن متأكدًا من المعنى الدقيق لصياغة الجملة وحكم عليـــه مـــن قبـــل الـــضابط بعدم الموت، ولكن بتعلم قواعد اللغة العربية، الأمـــر الـــذي أثـــار دهـــشته والجنود أيضًا.

ولعل أكثر قصة ممتعة في المجموعة هي "احذر من الكلب"، "مظلوم" هو رجل وعده صديقه بإعطائه كلبًا هدية، فقرر أن يتصرف بطريقة جـــادة اجتماعيًا بأن لديه كلبًا، وعلق لافتة "احذر من الكلب" في حديقة منزله قبـــل وصول الكلب، عندما لمح جيرانه هذه اللافتة، تصرفوا كما لو كـــان لديـــه كلب. أحد جيرانه طلب منه جروًا يتزوج الكلب واعتبرها إهانة عندما قال له إن الكلب لم يصل بعد، مع أنه أقسم على أنه رأى الكلب فعلاً ، جار آخـــر أوقظه في منتصف الليل، يشكو أنه لا يستطيع النوم بسبب نباح الكلب، وجار ثالث اتهم كلبه بقضم ابنته، وأخذه إلى المحكمة. وبينما هـــو فـــي المحكمـــة أرسل صديقه برقية قائلاً إن الكلب الذي وعده به قد مات، ولكن القاضي، لم يهتم بحقيقة أن المتهم الذي يعني اسمه باللغة العربية "اتُّهم ظلمًا"، لم يملك أي كلب، ويقول له لأن هذه تعتبر أول جريمة له، فإنه قرر أن يـــصدر حكمًـــا مخففًا، ففرض غرامة وطلب منه أن يكمم كلبه ويقيده. ومرة أخرى الكتاب، مكتوب بأسلوب رمزي لـــ"الحكيم" وهو تعليق ليس فقـــط علـــى الشخـــصية

المتطرفة للناس للواقع والإيحاء الطبيعي للبشر، ولكن أيضًا علـى غرابـة الواقعية للقانون المثير للسخرية. فيما بعد فـي مسرحياته الكاملـة يلجـأ "رضوان" إلى العربية العامية في حواراته، وأصدر كـلاً مـن "الحـائرون" و"يا بدر" في عام ١٩٧٢م، وأحداث "الحائرون تقع خلال الحـرب العالميـة الأولى، ويتصل بالحركة القومية المصرية، حيث نجد مجموعة من الـشباب وامرأة، أخت واحد منهم وخطيبة الآخر، يشاركون في المقاومة السرية ضد قوات الاحتلال البريطاني، والارتباط عبارة عن أي موقف يتخذ تجاه عبور القوات التركية لقناة السويس. هناك بعض الناس بقيادة البطل "منير" يعتقدون أن نجاح الحركة القومية المصرية يعتمد عليها نفسها، بينما يعتقد الآخـرون أن الاحتلال البريطاني سيستبدل القوة التركية. عندما يفشل العبور التركـي، يفقد "منير" كل الآمال في المقاومة المنظمة، وكان على وشك الانتحار ولكنه يشعر فجأة برغبة في عمل شيء، أي شيء، فهو يطلق النار علـى ضـابط بريطاني ويتم القبض عليه وعلى الفور يوضع في السجن، حيـث تعـرض للتعذيب، فينهار ويعطي معلومات عن بعض أعضاء منظمته السرية، ممـا يؤدي إلى إلقاء القبض عليهم، ويُنبذ لفترة من الوقت من قبل أصدقائه، الذين يعتبرونه خائنًا، ولكن في نهاية المطاف، عندما يعرفون الحقائق الكاملة عن وضعه، يغفرون له، ولكنه لا يستطيع أن يغفر لنفسه ضعفه وغدره، وينغمس في الشفقة على نفسه ويلجأ إلى الخمر ليغرق أحزانه وينسى ذنوبه، وقال إنه اختار الانتحار الافتراضي من خلال البقاء وحيدًا، في شقة، التـي داهمهـا

الجنود البريطانيون وبدأوا في تبادل إطلاق النار عليهم. "الحائرون" مسرحية قوية بما فيها من إثارة وفكاهة.

على عكس الدراما الوطنية في هذا الوقت، فإنها لا تركز على البطولة المبالغ فيها أو البطولة الخادعة، ولكنها تركز على الضعف والفشل، والتي يعتبر فيها "منير" بمزاجه الاستثنائي وشخصيته المعقدة هو الصورة المقنعة. منير نفسه يعزو فشله الخاص إلى إيمانه بالجهود المصرية في النضال الوطني من دون مساعدة، التي في رأيه أدت إلى الاعتماد المفرط على المساعدات الخارجية.

وتعتبر "يا بدر" عملاً فاشلاً مثل "الحائرون"، إذ إن الحبكة الدرامية ترسم صورة "أمل" وهو شاب مثالي خريج كلية حقوق، يتمكن من خلال تعامله الماهر في قضاياه الخاصة في المحكمة من طرد الأوصياء - عديمي الضمير على أملاك جده- الذين جمعوا ثروة عن طريق النصب على المستفيدين. عَيَن المستفيدين، "أمل" وصيًا، ولكن من خلال الاحتفاظ بمساعديه يجد نفسه يحذو حذوهم وفي نهاية المطاف، يستسلم لنفس الإغراءات، ومع ذلك يستعيد نزاهته في النهاية ويقرر الاستقالة من منصبه كوصي، ويتخلى عن حياته المترفة مع الحفاظ على منصبه كحارس على مصالح المستفيدين.

تقدم المسرحية تحليلاً حادًا للأخطار التي تهاجم مهنة المصلح الاجتماعي، وهذا نتاج لخيبة أمل الكاتب، وليس يأسه. على الرغم من المناخ

القاتم" مسرحية يا بدر" لا تخلو من الفكاهة وعلاوة على ذلـك بهـا بعـض الشخصيات المعقدة، وإلى جانب البطل نفسه، هناك على سبيل المثال الرائع "شيخ النعناع" وإن كان غريب الأطوار بعض الشيء ويعتبر صديق الأسرة، التي تهتم به من القلب وهو مفعم بشعور قوي أنه لا يزال مقـاتلاً لا يكـل حتى النهاية.

"شيخ النعناع" هو المسئول عن إثارة اهتمام "أمل" في المسألة التاليـة، فقد حوله من محامٍ فاشل إلى مؤيـد قـوي لحقـوق الفقـراء والمـستفيدين المخدوعين، يجني ثمرة حماسه في كل الأوقات، وهو الذي يجمـع جميـع المستفيدين ويقود الأشخاص غير المبالين إلى الاهتمام بـشكل فعـال فـي شيءونهم الخاصة. وهو يرفض قبول المال، أو تغيير طريقتـه البـسيطة فـي المعيشة، ويستمر في ارتداء ملابسه المتهالكة، ويعقد مجموعة مـن الـصحف تحت ذراعهً ويتصرف مثل العباقرة مما يجعله غير محبوب بانتقاده علناً لـنمط حياة "أمل" الجديد، والخداع والإسراف بشكل عام، فهو ينتهي بتعرضه للضرب من قبل أعدائه قطاع الطرق عديمي الضمير، والمستفيدون يـشكلون عرضًـا عبثيًا، بأنواع مختلفة بعضهم مُسلٍّ للغاية، ولكن لم يرسموا على أنهـم مجـرد ضحايا أبرياء لرجل انتهازي شرير، على العكس من ذلك، يعتبرون مـسئولين جزئيًا عن المعاملة التي يتلقونها بسبب اللا مبالاة وانعدام الوعي بحقوقهم.

"يا بدر" كتاب له أهمية رمزية واضـحة، فالعقـار يرمـز لمـصر والمستفيدون يرمزون الشعب المصري. رسالة المؤلف واضحة، حيث يقـع اللوم جزئيًا على الناس أنفسهم بسبب سوء إدارتهم، والسماح لحكامهم بالحكم

عليهم بالطريقة التي يتصرفون بها فيجب أن يكون الناس على علم بحقوقهم باستمرار، التي يجب أن يحافظوا عليها بحذر. ومع ذلك "يا بدر" ليست عملاً توجيهيًا، لكن عمل بارع مكتوب جيدًا، مقارنة بمسرحيات "رضوان" السابقة، مثل "شخصيات للبيع". كل من "الحائرون" و"يا بدر" عملان لا يجسدان البراءة لكن الخبرة، ويعتبران عملين ضعيفين مقارنة بأعماله المبكرة.

كتبت هذه الأعمال بعد هزيمة يونيه عام ١٩٦٧م، ووفاة الرئيس "عبد الناصر". ومع ذلك تعتبر من أعمال "رضوان" الناضجة والتخيل فيها لا يعبر عن الكآبة التامة. في أعماله الناضجة، ظهرت آفاق "رضوان" المتسعة رجاحه عقله، بجانب تعاطفه الحار وإحساسه بإخفاقات الإنسان، منعته من تجاوز الطائفية السياسية والوعظ المباشر، وخلق شخصيات مقنعة تتسم بالتعقيد، تلك هي قوة خلق الشخصيات الروائية والقدرة على رسم صور متعاطفة، وخاصة في دراساته للهزيمة وخيبة الأمل والضعف الإنساني بشكل عام، التي في التحليل الأخير تشكل مساهمته في الدراما المصرية الحديثة.

الفصل الرابع

مسرح ما بعد الثورة

الموجة الجديدة من كتَّاب المسرح

شهد المسرح المصري إحياءً ملحوظًا خلال الخمسينيات والستينيات؛ حيث أسهمت مجموعة من العوامل بما لا يدع مجالاً للشك لهذا الازدهار، تأتي في المقام الأول موجة من التفاؤل سادت مصر في أعقاب ثورة الجيش عام ١٩٥٢م، فلقد ساد جو من الترقب وللوهلة الأولى كانت الأمة مؤهلة بقوة للانطلاق نحو اكتشافات جديدة. كانت الدولة تحت قيادة شباب من ضباط الجيش مما أدى إلى شعور الشباب بأن الطريق قد صار ممهدًا فجأة ومفتوحًا أمامهم؛ وهو أمر لم يحدث من قبل خاصة في عالم الثقافة بوجه عام.

كان كل كتاب المسرح الذين أسسوا حركة الإحياء المصري من بين الشباب تقريبًا، وكانوا يتسمون بدرجة أقل تحفظًا وأكثر تطلعًا للتجريب في شكل المسرح ولغته عن نظرائهم المعاصرين الأكبر سنًا، باستثناء واضح يمثله توفيق الحكيم الذي استطاع - كما شهدنا - أن يظل في الريادة في مجاله المهني. لقد تم التعبير عن المزاج المتفائل في العديد من مسرحيات شباب الكتاب، التي تكشف المقاربة بين الحاضر والمستقبل الواعد وبين فساد

العهد القديم، كان شباب الكتاب أكثر تحررًا فيما يتعلق باستخدام العامية المصرية في مسرحياتهم الجادة، خاصة مع تبنّي النظام الجديد للهجات الاجتماعية والشعبية في خطابه مع الجماهير، فلقد صارت اللغة التي تتحدثها العامة هي الاتجاه السائد مما أدى إلى نجاح كل من كتاب الدراما والمشاهدين على حد سواء في إنجاز قدر أكبر من التواصل. لقد ذهب العامة إلى المسرح لمشاهدة مسرحيات جادة بل وبأعداد متزايدة، وعلى صعيد آخر فقد بدأ الكتّاب والمحدثون في المهنة الاتجاه بشكل تلقائي إلى المسرح على اعتباره نوعًا أدبيًا أكثر تلقائية للتعبير عن اهتماماتهم وبحث رسائلهم، فقد كان معتادًا أن تكون هناك رسالة يجب بعثها، وشعر الكتاب على نحو عميق بضرورة استخدام المسرح؛ لأنه يتيح لهم الفرصة كي يتواصلوا مع الجمهور. لا يوجد أدنى شك في أن حظر قيام الأحزاب السياسية والغياب المستمر لحرية تبادل الآراء كان مسئولاً جزئيًا عن نمو المسرح واعتباره بديلاً[1]، حيث عبّر الكتاب عن مواقفهم السياسية ولو بشكل ضمني بسبب التفصيل المتزايد للقرابة. بالإضافة إلى ذلك، كان كتاب المسرح على دراية بما يقع من أحداث شائقة في عالم المسرح على مستوى العالم في باريس ولندن ونيويورك، ففي حقبة الخمسينيات كانوا قد سمعوا وشاهد البعض منهم وربما قرأ يونيسكو وصمويل بيكيت ومسرحية جون أوزبورن "انظر وراءك في غضب"، التي تمت ترجمتها وإذاعتها على البرنامج الثقافي في راديو القاهرة بعد وقت قصير من ظهورها في لندن. كما واصل بعض كتّاب المسرح الاهتمام بشغف بأخبار المسرح التجريبي والأعمال الإنتاجية مثل يا لها من حرب

جميلة، كذلك احتل بريخت مكانة كبيرة لأسباب إيديولوجية لا تقل عن الأسباب الفنية، فهو واحد من اثنين من كتاب المسرح الغربي الذين غالبًا ما تمت مناقشة أعمالهم في الدوريات الشهرية العامة والمخصصة للمسرح، مثل منتدى المسرح، كان بيراندلو هو الكاتب الثاني.

استلهم كتاب المسرح المصري بعضًا من النظريات الغربية عن المسرح الشامل، الملحمي والاغتراب وما شابه، مما جعل كتاب المسرح المصريين يطرحون أسئلة جوهرية بخصوص الدراما، انهمكوا في بحث مُضْنٍ عن صيغة مصرية خالصة لشكل المسرح، وقد تحولت هذه الصيغة لاحقًا إلى صيغة عربية وليست مصرية فقط، الاعتبارت السياسية الداخلية مثل الشعور العميق بالوطنية المصرية والقومية العربية كان لها دور آخر.

حاولوا بناء أعمالهم على أساس أشكال الترفيه التقليدية في القرية مثل السامر، كما ربطوا أنشطتهم بالأشكال العربية التقليدية مثل المقامة أو خيال الظل، وليست مصادفة نشر مسرحيات ابن دانيال لأول مرة بصورة مُعيبة عام ١٩٦٣م (بواسطة إبراهيم حمادة).

أدرك النظام الجديد منذ البداية أهمية الدعاية الثقافية في حشد قوى الأمة، فقام بإنشاء وزارة الثقافة والإرشاد القومي إلى جانب إنشاء قصور الثقافة والهيئة العامة لفنون المسرح والموسيقى عام ١٩٦٠م، وأُنشئت الهيئة العامة للمسارح متضمنة مسرح الجيب عام ١٩٦١م، وذلك من أجل الترويج للمسرح التجريبي وشجعت الممثلين بزيادة رواتبهم بصورة ملحوظة، كما

حاولت توفير النصوص للمسرحيات الجيدة سواء المحلية أو المترجمة، وقامت بدعوة المنتجين والمخرجين الأجانب المميزين من إنجلترا وفرنسا واليونان وألمانيا[٢]. وبحلول عام ١٩٦٦م، كان قد تم تشكيل عشر فرق مسرحية بالإضافة إلى تسعة مسارح رئيسة تمارس نشاطها العقلي في القاهرة. وبالإضافة إلى المسارح الموسيقية ومسارح الريفو، كان هناك المسرح الكوميدي، ومسرح الحكيم (على اسم الكاتب)، والمسرح الحديث، والمسرح العالمي، ومسرح الجيب، والمسرح القومي ومسرح العرائس، قدم كل من هذه المسارح إنتاجًا غزيرًا في نفس الموسم، إلى جانب الكتاب الأجانب القدامي والمعاصرين مثل (أسخليوس، وأرستوفان، وبريخت، ودورنمات). تم تقديم أعمال في الفترة من (٦٦-١٩٦٧) لكتاب أمثال ألفريد فرج، وأنيس منصور، ومحمود دياب، والحكيم (شهرزاد والمعضلة)، ورشاد رشدي وسعد الدين وهبة[٣]، بينما قُدمت مسرحيات في الموسم التالي لكتَّاب مصريين، أمثال: محمود دياب، وعلى سالم، وألفريد فرج، نعمان عاشور، وسعد الدين وهبة، وميخائيل رومان، والشعراء أمثال عبد الصبور ونجيب سرور[٤]. أما التليفزيون فقد أنتج مسرحياته الخاصة، وكانت أحد العوامل المساعدة في عرض هذه المسرحيات، ففي عام واحد فقط عرض التليفزيون مائتي مسرحية قصيرة وثلاثين مسرحية تليفزيونية طويلة وما لا يقل عن ٥٠ مسرحية منقولة للتليفزيون من المسرح[٥].

وجدير بالذكر عرض بعض الأنشطة التي قامت بها الهيئة؛ وتمثلت في تقديم المسرح للناس عن طريق فتح دُور العرض السينمائي للعروض

المسرحية وتنظيم رحلات الفرق المسرحية لكي تعرض في الأقاليم؛ وبالتالي ازدهر المسرح ووصل إلى درجة غير مسبوقة من النجاح، حيث عرضت لأول مرة مسرحيات تجريبية. وبحلول عام ١٩٧٠، تم رصد أرقام فرق الأقاليم المسرحية لتصل إلى سبعة أضعاف فرق القاهرة[٦]، كما دعمت الدولة قضية المسرح والأنشطة المسرحية عن طريق إنشاء مجلة المسرح عام ١٩٦٤م، والتي أسسها ورأس تحريرها أحد كبار روّاد المسرح وأستاذ الأدب الإنجليزي رشاد رشدي. كانت مجلة المسرح شهرية مخصصة للمسرح وكانت لا تنشر مناقشات العروض والكتاب فحسب؛ بل تنشر ملاحق تتضمن سلسلة من المسرحيات الأوربية، وتدريجيًا المصرية المعاصرة، أغلبها بالعامية والتي تعرض على المسرح وفي ذلك اعتراف صريح بحقيقة أن العروض المسرحية تمثل أدبًا جادًا يستحق النشر. وفي عام ١٩٦٧م، صدرت سلسلة من المسرحيات الأصلية ونشرت بعنوان مسرحيات عربية، تبعتها سلسلة من الترجمات بعنوان روائع المسرحيات العالمية[٧].

كان ذلك هو حجم النشاط المسرحي والاثارة التى أحدثها؛ مما جعل أحد النقاد الشباب يكتب عام ١٩٧٣قائلاً: "خلال السنوات العشر الأخيرة أخذ المسرح المصري اتجاهًا يجعلنا نقول بثقة إنه لدينا مسرح مصري قوي التأسيس"، ويضيف قائلا وبحماس كبير إن المسرح المصري وصل إلى مرحلة النضوج، وذلك بظهور مسرحية نعمان عاشور "الناس اللي تحت"[٨]. كتب ناقد معروف نقده المحايد في مقدمة لكتابه الذي يضم مجموعة مقالات عن المسرح المصري، في الفترة من ١٩٥٥ ، ١٩٥٦م، بأنه بداية جديدة

لإبداع المسرح المصري[٩]. ويزعم أحد الدارسين المثقفين في أوربا أن الفترة من عام ١٩٥٢م حتى ١٩٦٧م تعتبر أكثر الفترات في تاريخ المسرح المصري خصوبة[١٠]، وعلى الرغم من أن التواريخ التي اختارها ذات صلة بأحداث سياسية مهمة أكثر منها علامات في تاريخ الكتابة المسرحية المصرية، فإن ثورة يوليو ١٩٥٢ بلا شك أدت حتميتها إلى غزارة الكتابة المسرحية المهمة، وبقول ذلك فإننا لا ننكر أن السبب كان حجم الإنتاج وسهولة النشر والإنتاج المسرحي رغم اهتمامها التاريخي أو الاجتماعي والذي كانت جودته مميزة. يمكن إغفال الكثير من ذلك الإنتاج، لأنه كان لسد حاجة وقتية، ورغم ذلك فلا يمكننا أن نجزم بثقة ما الأعمال التي سوف تجتاز اختبار الزمن، فالكثير من هذه المسرحيات لها اهتمامات أدبية ومسرحية كافية، ولكن كتابًا في مثل هذا الحجم لا يمكن إلا أن يناقش بعض النماذج المختارة.

نعمان عاشور

هناك اتفاق عام على أن سنة ١٩٥٦م، والتي تزامنت مع ظهور مسرحية نعمان عاشور(١٩١٨- ١٩٨٧) "الناس اللي تحت"، هي بداية الحركة المسرحية الجديدة حيث لوحظ في أعمال الكاتب اتسامها بالواقعية الشديدة وربما القاسية، وصاحب ذلك الحاجة المُلحّة للالتزام والجرأة في استخدام العامية من قِبل الكاتب (نعمان عاشور) الذي تخرَّج في قسم اللغة الإنجليزية وأدبها، ولم يشعر بالحاجة إلى الاعتذار. إلا أن مسرحية "الناس

اللي تحت" لم تكن أولى مسرحياته ففي سنة ١٩٥٥م، عرضت مسرحية "المغناطيس" في القاهرة (والتي كتبت قبل ذلك ونشرت بعد عرضها بسنوات عديدة). مسرحية المغناطيس الأساس لمسرحيته التالية "عطوة أفندي قطاع عام" ١٩٦٥ والتي لم تحظ بأي نجاح وإن كانت تكشف عن الكثير من الفضائل أكثر من"الناس اللي تحت"، ولكن الأخيرة طغت عليها بسبب الإطراء المفرط الذي حظيت به أثناء عرضها. تعالج مسرحية المغناطيس قضيتين مهمتين: الأولي هي أوجه القبح المتعددة للقطاع الخاص والرأسمالية عديمة المبادئ والتمييز الطبقي الزائف، وتوجد تيمة فرعية هي حاجة النساء للاستقلال الاقتصادي كخطوة لازمة على طريق تحقيق المساواة بين الجنسين. نجد حسين أبو المال، ويطلق على نفسه لقب الحاج وهو نصف أمي، يمتلك تجارة صغيرة للبقالة، استطاع أن يجمع ثروة كبيرة، جزئيًا من خلال تعاملات غير مشروعة في السوق السوداء أثناء فترة ترشيد السلع الغذائية، وأيضًا من خلال غش أخيه واستغلال موظفيه بمن فيهم عطوة أفندي، كاتب الحسابات الذي خدمة في صبر لسنوات طويلة دون أن يحصل على أي علاوة إضافية على أجره الهزيل. روج كذبًا حسين أبو المال فكرة أنه أدى فريضة الحج لبيت الله الحرام (وبالتالي حصل على لقب حاج)، وذلك لصورته الزائفة كرجل تقي على البسطاء من زبائنه، وقام كذلك بتحويل المخزن المجاور لمحله إلى مسجد صغير، وبسبب ثروته استطاع أن يتزوج (عن طريق خاطبة محنكة) من قمر امرأة جميلة عمرها نصف عمره، وحاول أيضًا أن يحصل على مقعد في البرلمان. كانت قمر قد فقدت

ثروتها بعد وفاة أبيها تاركًا للأم تربية قمر وأخيها غريب، كانت أم قمر مدبرة وحريصة وبالتالي نجحت في توفير تعليم راق لأولادها، الابنة تعمل مدرسة وتكسب عيشها، أما الابن فسافر إلى فرنسا كي يدرس لعدة سنوات ثم عاد الآن ويحاول أن يؤسس عيادة في شقة الأسرة الصغيرة لكي يمارس مهنة الطب النفسي؛ ولكن البسطاء من الجيران أطلقوا عليه لقب العراف ورجل الطب. ورغم كبر سن حسين أبو المال وأصله المتواضع فإن أم قمر شجعت ابنتها على الزواج منه، وحتى قمر نفسها رغم أفكارها التقليدية عن الزواج فلم تمانع هي الأخرى من اتخاذه زوجًا لها حتى تستطيع أن تترك وظيفتها، وتنغمس في حياة الترف التي تنتمي إليها من خلال طبقتها الاجتماعية، وعلى الرغم من ذلك نجد أن الأم عندما تكتشف أن ابنها المحلل النفسي يتزوج من فتاة فقيرة من الطبقة العاملة تعمل خياطة، ولكنه يحبها، تصاب الأم بالإغماء من هول الصدمة أن ابنها سيتزوج من هي دونه.

تتميز مسرحية المغناطيس برسمها الواعي والحي للطبقات الوسطى والدنيا لمجتمع القاهرة ويمكن مقارنتها بالروايات المبكرة لنجيب محفوظ، وإلى جانب حوار العامية المفعم بالحيوية والطاقة المكتسبة من تضمين عناصر الكوميديا الشعبية البارعة[١١] وكذلك الملهاة؛ فإننا نجد أن الشخصيات تحمل أسماء ذات دلالة على صفاتهم: أبو المال (الثري)، غريب (غريب الأطوار)، قمر (يوحي بالجمال). تنبع الفكاهة من المصادر التقليدية: اللغة العربية المعيب (الخاطئة) للشخصية الأوربية (للخياطة)، اللهجة الشائقة للخادم النوبي الأسود، وكذلك شخصية الخاطبة التي يسهل التعرف إليها.

يحمل عطوة أفندي كل علامات الشخصية المهمومة حقًا والمنشغلة، والتـــي روّج لها الكوميدي الشهير نجيب الريحاني، ولكن عطوة إبداع مميز خاصة في التمرد الهزلي اللطيف الذي يعلن عنه في النهاية ضد رئيسه عندما يقف في المسجد ويكيل إليه الاتهامات والإساءة، ولا يجرؤ أحد أن يلمسه؛ ذلـك لأنه يهدد بتمزيق سندات قروض يملكها رئيسه، كـذلك نجـد أن شخـصية المغناطيس الغامضة مسلية، لأنه لا يستطيع التكيف مع البيئة المصرية نظرًا لنشأته الأوروبية، ونجد أنه يرفض عرض نسيبه الثري في منحه عيادة فخمة في حي راقٍ ويفضل البقاء في منطقة سكنية في حي فقير مانحًـا خدماتـه لأناس ليست لديهم أدنى فكرة عن تخصصه العلاجي، ورغـم ذلـك فمـن المنصف أن نضيف أنه يقترب من الكاريكاتير بسبب سلوكه غيـر المتـسق والذي لا يعتمد عليه، ويثير التساؤل حول وظيفته في المسرحية.

ونجد نفس المزيج من النقد السياسي الاجتماعي والكوميديا الـشعبية في مسرحية عاشور الأكثر كآبة "الناس اللي تحـت" ١٩٥٦م، حيـث تقـع أحداثها في مبنى سكني ومرة أخرى في أحد أحياء القاهرة الشعبية (المنيرة) وتمتلك المبنى سيدة تدعى بهيجة هانم، أرملة ثرية من طبقة أرستقراطية في الخمسينيات من عمرها، وتعيش في الطابق العلوي في صحبة الخـدم مـن النساء والرجال، أما باقي الشخصيات في المسرحية فيقطنون بصورة ما في شقق مفروشة في الدور السفلي (البدروم) فيما عدا رجائي، وهو أرستقراطي في منتصف العمر بدد ميراثه. باقي الشخصيات ينتمون للطبقـات العاملـة، على سبيل المثال نجد عزت مدرس رسم ترك وظيفته ليتفرغ لرسم اللوحات

التي تروج إلى الثورة الاشتراكية، وعزت العامل المجتهد والأرمل الذي يعمل مفتشًا للترام، ويعول ابنته لطيفة الطالبة التي تدرس في السنة النهائية بكلية التجارة، عندما تبدأ المسرحية نجد أن بهيجة المستبدة المتعجرفة متورطة في نزاع هزلي وشرير مع المستأجرين، حيث تحاول هي أن تطردهم من البدروم لاستخدامه في مشروع تجاري يقوم به زوجها الثاني الصعيدي الفظ والذي كان يعمل مدرسًا ويطارد النساء، وكانت قد تزوجته بعد أن فشلت في إغواء رجائي كي يتزوجها. تقتاد المستأجرين إلى المحكمة ولكنها تخسر القضية عندما يخدعها زوجها ويقنعها بالتنازل عن بعض أملاكها له وبالتالي تطلقه، وبمحض المثابرة ينجح رجائي أخيرًا في أن يتزوجها في وقت كان فيه معدمًا تمامًا، ويدرك أنه لا يستطيع أن يكسب عيشه بسبب خلفيته السابقة.

يثبت الزواج أنه كارثي حيث يقضي رجائي ساعات صحوه في حالة شبه سُكْر، في نفس الوقت يقع كل من لطيفة وعزت في الحب، ولكن والدها يعارض زواجهما؛ لأنه يعتقد بأن عزت أحمق لأنه ترك وظيفته التي تحقق له دخلاً ثابتًا وفضل دخلاً غير معلوم، ويذهب عزت إلى الإسكندرية لإقامة معرض للوحاته ويفوز بالجائزة الأولي، ولكن في فترة غيابه تجد لطيفة وظيفة في مكتب ابن أخت بهيجة: رجل ماضيه غامض ولكنه يعجب بلطيفة ويتمنى الزواج منها ويحثها والدها بقوة على القبول، يرجع عزت فيبتهج رجائي صديقه المعجب بمثاليته، ولأنه كان دائمًا مستعدًا لإقراضه آخر مليم يملكه. بعد جلسة مؤلمة معها يقرر حزم أمتعته والذهاب إلى الإسكندرية

للأبد، إلا أن لطيفة تقرر أن تهرب من والدها وتترك وظيفتها وتذهب بصحبة عزت لتبدأ حياة جديدة معه بعد أن تتزوجه. تعارض المسرحية القيم المادية للأجيال القديمة النفعية مع قيم الأجيال الشابة المثالية التي تدير ظهرها لحياة آمنة، وإن كانت بلا روح، في سبيل البحث عن مستقبل اشتراكي أكثر أملاً وإيثارًا. وتمثل شخصية رجائي الملامح الشائقة، ذلك لأن الكاتب متعاطف معه، يدرك رجائي الحياة الفارغة والمشينة "للناس اللي تحت" وكذلك القيم الأصيلة والنبل المتمثل في عزت ولكنه لا يستطيع أن يقتدي به، لا يستطيع أن يتبعه في "مصر الجديدة". إن إحساسه الحاد بالفشل يثير الشفقة خاصة عندما تنزل زوجته إليه لتصحبه إلى الأدوار العليا بينما هو في حالة سكر وحزن ويصبح أقرب إلى المأساة بأسلوب تشيكوف، يشير فشله إلى أفول النظام الأرستقراطي القديم، والذي سيحل محله مجتمع أكثر أملاً ومساواة.

لا نلمس تعاطفًا من قِبل عاشور مع شخصيات الطبقة العليا في مسرحيته التالية "الناس اللي فوق" (١٩٥٧)، والذي شجعه على كتابتها نجاح مسرحية الناس اللي تحت التي كتبها كثنائية لها. وعلى حين تنتهي المسرحية الأولى برؤية مشرقة للمستقبل بالنسبة للطبقات الفقيرة، نجد أن المسرحية التالية "الناس اللي فوق" تركز على ما يحدث للطبقات العليا بعد الثورة. من الشخصيات الرئيسة نجد عبد المقتدر باشا، وزير سابق، وزوجته رقيقة هانم التي تتمثل بالكامل بالطبقة الأرستقراطية رغم انتمائها للطبقة المتوسطة، كذلك نجد خليل بك شقيقه وابنته تيتي كلهم يمثلون الطبقات العليا للمجتمع، بينما تمثل الطبقة المتوسطة أخت زوجة الباشا الكبرى سكينة. أما الطبقة السفلى فتمثلها

خادمة الباشا أم أنور وابنها أنور الذي تخرج حديثًا في كلية الحقوق، لم يفقد الباشا لقبه ووظيفته في الوزارة مثل باقي من حُرم من الألقاب في ظل النظام الجديد، ولكن مكانه في جميع مجالس إدارات الشركات التي كان يشغلها، أما زوجته فقد حرمت من المكانة العالية في المجتمع التي اعتبرتها ملكًا لها؛ وكذلك حُرمت علامات التفاخر بالوفرة مثل ركوب سيارة زوجها الرولزرويس. تتناول المسرحية تأثير المتغيرات الكبيرة على أسلوب حياتهم، إذ ينهار الباشا وزوجته وتصبح حياتهما الزوجية جحيمًا: يتغذى عن طريق الشراب ووهم أن الأجيال الحديثة يمكن أن تهتم بسيرته، بينما تحاول هي أن تعوض دورها الذي فقدته في مجتمع الطبقة العليا عن طريق التدخل في حياة الأقارب، ومحاولة ترتيب زيجاتهم محاولة فاشلة ومرفوضة من الأجيال الشابة تؤدي إلى انهيارها العصبي، ومع ذلك فهناك أمل بالنسبة للطبقة المتوسطة، فتتعلم سكينة أن تقبل، وإن يكن بضغينة، فكرة زواج أنور الذي ينتمي للطبقة العامة من ابنتها جمالات التي تحبه، بينما تيتي التي يهملها والدها زير النساء المتأنق، تحترم وتتعاطف مع قيم أسرة سكينة عندما تعيش معهم وتتاح لها فرصة مقارنة طريقة حياتهم الإيجابية مع طريقة حياة أسرتها الأرستقراطية؛ فتدير ظهرها لأقاربها الأرستقراطيين الذين يفترسون بعضهم بعضًا بعد أن حُرموا من افتراس هؤلاء الأدنى منهم(١٢). يعتقد عاشور بأنه في المجتمع الجديد لا يوجد مكان للأرستقراطية القديمة التي تشبه مرض السرطان الواجب استئصاله، وموقفه على عكس الحكيم الذي تبنى في الأيدي الناعمة التصالح بين كل الطبقات في مصر ما بعد الثورة، ربما تكون هذه الإدانة الشاملة للطبقة كلها قد أسهمت لكثافة المشاعر في هذه المسرحية الغاضبة القوية؛

ولكنها قد أدت إلى غياب حقيقي للتعاطف من قبل الكاتب، وبالتالي إلى انعــدام جزئي في عمق الشخصيات.

استمر عاشور لفترة في كتابه مسرحيات تعالج موضوعات الواقعيــة الاشتراكية بمعدل مسرحية كل عام، ففي عام ١٩٥٨م، كتب أفضل مسرحية جيدة الصنع، سينما أونطة؛ وتعتبر هجومًا حادًا على سوء الممارسات للربح السائد في صناعة الأفلام المصرية، حيث تنتج الأفلام بالأساس للربح المادي عن طريق الجهلاء والسوقة الذين يفتقرون إلى أي تــدريب أو ذوق، ويــتم إقناع النساء الشابات لبيع أجسادهن لكي يحصلن على أدوار البطولة، فنجــد جوي حمودة، المخرج الوحيد الذي تلقى تدريبًا كافيًا ويرفض التخلي عن فنه ينحدر إلى الفقر الذي يضطره إلى بيع أثاث منزله، الحل الوحيد لحالته طبقًا لوجهة نظر المؤلف هو تأميم صناعة السينما. ربما نتذكر سخرية الحكيم في مسرحية العش الهادئ من صناعة السينما في مصر، ولكن بالمقارنة فإن نقد عاشور أكثر وحشية وفظاظة. يتجه عاشور في مسرحية "جــنس الحــريم" (١٩٥٩م)، إلى موضوع تعدد الزوجات، وفي حبكة معقدة جدًا والتي تتضمن مواقف شائقة يقوم بالدعوة إلى تحرير النساء، بينما ينتقدهن لسماحهن للرجال بأن يهيمنوا عليهن ويقوموا بالتصرف حيالهن مثل الأثاث المنقول؛ ولأنهــن يقبلن بسهولة الطلاق أو تعدد الزوجات.

الحبكة في مسرحية عائلة الدوغري (١٩٦٢م) أقل تعقيــدًا، حيــث يعبــر عاشور عن خيبة أمله في مصر ما بعد الثورة؛ مستخدمًا عائلة مصرية كاستعارة تمثل المجتمع المصري، تعطي صورة حية عن تفكك المجتمع من خلال انعــدام المثل والمسئولية الاجتماعية والحرص على المصلحة الشخصية الخالصة.

تتكون عائلة الدوغري من ثلاثة أشقاء وأختين وخادم الأسرة العجوز، يعيشون في منزل واحد باستثناء الأخت الكبرى، المنزل تركه لهم الأب الذي كان يدير مخبزًا التهمته نيران حريق؛ مما تسبب في رهنه للمنزل ويبقى ذلك سرًا لا يعرفه إلا الأخ الأكبر سيد، تحمّل سيد بعد وفاة والديه أعباء إخوته ونجح في توفير نفقات تعليمهم، فنجد مصطفى الأخ الأوسط يعمل مدرسًا للتاريخ، وقد حصل على مؤهل في الدراسات العليا وتزوج من ابنة عمه كريمة اليتيمة وكان يعمل ترزيًا، أما حسن الأخ الأصغر الذي فشل في الالتحاق بالجامعة فينتظره مستقبل واعد كلاعب كرة قدم، الأخت الكبرى زينب متزوجة من موظف حكومي، أما عائشة الأخت الصغرى فتعمل مدرسة للألعاب الرياضية. يحصل مصطفى على درجة الماجستير ويشعر بأنه أعلى مكانة من الآخرين؛ خاصة زوجته غير المتعلمة التي يتمنى أن يطلقها لكي يتزوج بأرملة ثرية كان قد التقى بها في الجامعة، ولأنه متسلق ومتغطرس يشعر بالحاجة إلى المال لكي يدفع تكاليف الخطبة والزفاف، ومن ثم ينشأ سبب خلاف الأسرة فهو يريد أن يبيع البيت لكي يحصل على حصته نقدًا ولا يريد أشقاؤه البيع، فينجح في إقناع شقيقاته وبعد مناقشة حامية يترك المنزل مع عائشة وينتقل للعيش عند زينب تاركًا وراءه زوجته. أبو الرضا هو الشخص المهتم بالمنزل لأنه كان يعمل موظفًا في مخبز العائلة ويتصادف أنه والد سامي الموظف الحكومي البسيط المدعي للثقافة، الذي يغازل عائشة. يدفع لمصطفى وشقيقاته عربونًا لشراء المنزل، ولكنه يغير رأيه عندما يعرف برهان المنزل، يتسرع مصطفى في استنتاج فكرة أن

شقيقه رهن المنزل عندما تعثرت مهنته كترزي، فيقرر أن يواجهه ويقبض عليه، وفي اجتماع للأسرة يكشف سيد بأنه عندما علم بموضوع الرهان قرر في هدوء أن يسدده حتى لو كان معنى ذلك إفلاسه، كما يقرر سيد أن يتزوج من مطلقة أخيه بدافع من إحساسه بالمسئولية تجاهها. وفي النهاية لا يتم بيع المنزل، وتفسخ خطبة مصطفى بعد نزاع حول الأمور المالية ويتفرق الأشقاء كل في طريق مختلف، تخرج زينب وهي ساخطة ويعود سيد إلى تأملاته المنفردة ويجلس حسن في غرفته؛ غير أن المسرحية تنتهي ببارقة أمل حيث تنتظر زوجة سيد مولودًا.

تعتبر مسرحية "عائلة الدوغري" أحد الإنجازات المسرحية الرائعة التي تمثل فترة محددة في تاريخ مصر، وتعد تفسيرًا مؤثرًا لانفصال أسرة يرسم أفرادها بإقناع شديد اختلافاتهم عن بعضهم البعض، وهي مثل الكثير من أعمال عاشور تتسم بالطول وتفتقر إلى الاقتصاد الفني، التشاحن المستمر بين أفراد العائلة رغم تأثيره القوي ومطابقته لواقع الحياة يمكن أن يكون أكثر تأثيرًا لو تم اختزاله، بعض من التفاصيل يمكن إلغاؤها من دون أي خسارة. كان يمكن للكاتب أن يقاوم إغراء عمل النكات عن استخدام اللغة العربية الفصحى في حوار للمسرح، أو الإشارة المضحكة عن اللغة المصطنعة للترجمات العربية للمسرح الأوربي. على الرغم هذه التحفظات فإن المسرحية غنية بالمواقف الكوميدية وتعرية النفاق بلا رحمة؛ وكذلك تعاطف ومادية الأشخاص الانتهازيين "المحترمين". المسرحية تحتوي على معرض لشخصيات لا تُنسى مثل سيد وانطوائه الصوفي وحسه الفكاهي المستمر،

طيبته وتسامحه تجعلانه أحد أكثر الشخصيات الطيبة الجذابة في المسرح المصري، وهي فئة لوحظ أنها مملة وغير شائقة[١٣]، تمثل زينب الشقيقة الكبرى الأنثى المصرية القوية والتقليدية، فهي لا تعاني الحمق برغبتها لأنها صريحة وتعرف جيدًا أين تقع مصلحتها، وبالتالي فهناك خطر في إغضابها خاصة من قبل رجل، ورغم ذلك فلديها قلب من ذهب وهي مثال جيد لنموذج تعودنا على رؤيته في الكوميديا المصرية، وحتى خادم العائلة الفلاح ذو السبعة والسبعين عامًا علي الطوّاف لا ينسى أمنيته التي يرددها مرارًا وتكرارًا وهي، أن يحصل على حذاء لأنه كان يمشي حافي القدمين لأعوام كثيرة. ولكن في غمرة كرم عندما أحضر له حسن لاعب الكرة حذاءً وجد أنه لا يحتمل ارتداءه والمشي به؛ لأنه بعد سبعين عامًا من المشي حافي القدمين فقد تصلبت قدماه، وعلى الرغم من استخدامه كرمز لحرمان ولقهر الفلاح المصري (فإنه يقوم بمخاطبة الجمهور مباشرة على أنهم مسئولون عن ذلك) وهو يمثل شكلا شائقًا ومثيرًا للشفقة.

يبدو أن فن عاشور خبا بعد عائلة الدوغري، فقد تفوق عنده المعلم والمدافع عن قضية على الكاتب المسرحي. فعلى سبيل المثال، نجد مسرحية "وابور الطحين" (١٩٦٢م)، تصف نجاح محاولة الفلاحين في استعادة التحكم في طاحونة قريتهم من مستغليهم الإقطاعيين، وفي ذلك فالمسرحية تعالج موضوعًا مهترئًا بأسلوب مباشر وغير فني. أما مسرحية "بلاد بره" (١٩٦٧م)، فهي سخرية لاذعة من العديد من الأشياء، بداية من استخدام الشعارات الفارغة الاشتراكية وعدم شجاعة هؤلاء الغاضبين من وطنهم؛ مما

يدفعهم للهجرة في يأس إلى التيمة الحالية في المسرح المصري، الولع بكل ما هو أوربي، ليس فقط الأدوات الكهربائية وأزياء النساء ولكن في المسرح أيضًا، الرغبة في الكتابة عن الموضوعات العالمية وليس المصرية، الانشغال العبثي ونظرية بريخت عن التغريب في التمثيل. إن مسرحية "بلاد بره" تعتبر عملاً متشعبًا أكثر من أي مسرحية كتبها عاشور، وهي تفتقر إلى أي شكل محدد. ظل عاشور منتميًا إلى الواقعية الاشتراكية حتى النهاية[١٤]، وفي مسرحيته اللاحقة فإن انتماءه المحدد كان معلنًا ومحاولته لتجنب تكثيف شخصية أو شخصيتين مميزتين على أساس أن فكرة وجود بطل أو بطلة للمسرحية أصبحت قديمة أو برجوازية. إن المفاهيم المتحررة (الليبرالية) للدراما جعلته يحشد مسرحياته بأناس أو شخصيات غير معروفة، كما أن رغبته في إعادة اللغة الحقيقية للعامة قد أسفرت عن فجاجة، وكذلك هدفه في إعادة إنتاج شريحة من الحياة كما هي، قد أدى إلى كتابته أعمالاً بلا شكل ومتشعبة تفتقر إلى أي حُسْن تخطيط، كما أن تعمُّده إقحام تقاليد الكوميديا الشعبية قد أعطى تفكيره فجاجة إن لم يكن لونًا سوقيًا، ورغم ذلك فإنه إسهام عاشور الكبير يقع في مجال الواقعية الاشتراكية، كما رأينا في أعماله المبكرة، يظهر ذلك أولاً في الحيوية والإحساس بالإلحاح وكذلك تقديم شخصيات لا تُنسى وأيضًا تزاوج المسرح الجاد بالتقاليد الشعبية، وليس بالقليل المحاولة الكبيرة في نقل اللغة العامية كوسيط مقبول يستخدم في الدراما الجادة. قال عاشور ذات مرة، إن هناك مؤثرين شكّلا أهم العوامل بالنسبة له، هما: الريحاني والحكيم[١٥]. وفي أفضل حالاته فإن كتابته تكشف عن مزيج ناجح، وتطور لأعمال النموذجين البارزين (الريحاني والحكيم) في تاريخ المسرح المصري.

لطفي الخولي

إن الواقعية الاشتراكية هي صفة أيضًا للكاتب لطفي الخولي (١٩٢٨-)، فهي تظهر في مسرحية "قهوة الملوك" و"القضية" (١٩٦١) وحتى في فانتازيا "الأرانب" (١٩٦٤م). لا تخلو منها المسرحية الأولى فتصف ضمن أشياء كثيرة كيف يمكن للرعايا، غالبًا السياسيين من الطلبة والعمال، الذين أمضى بعضهم عقوبات في السجن وتم تحولهم سياسيًا في السجن، في إحدى المقاهي الشعبية في حارة على الجانب الآخر من القصر الملكي، أن ينظموا تمردًا ضد رجال الحكومة الذين قاموا بهدم المقهى تحت زعم إخلاء الزقاق وتحسين الطريق، هتفوا بشجاعة: "لا يوجد ملك، الملك هو الله"، وغيّر مالك المقهى اسمها إلى مقهى الشعب. غير أن الرسالة السياسية تبدو وكأنها أقحمت على صورة طبيعية للحياة الاجتماعية في أحد أزقة القاهرة، ورغم أن الصورة مزدحمة بشدة بشخصيات نمطية تمثل الطبقات الدنيا من المجتمع المصري، ولكن ينجح الكاتب في رسم صورة وربما صورتين من الشخصيات التي لا تُنسى، على سبيل المثال شوهد صاحب المقهى المزواج وبدوي واسع الحيلة في سبل كسب عيشه عندما يحضر جنائز الأثرياء ويدعي عن طريق استعراض مبالغ فيه من المشاعر، أنه كان تحت وصايته، وبذلك يكسب شفقة وتعاطف أهل المتوفى، ورغم ذلك فإن المحادثة السياسية لتلك الشخصيات تبقى حتى نهاية المسرحية غير مقنعة، أما القضية فهي دعوة للثورة الكاملة على خلفية إفلاس سياسة الإصلاح الاجتماعية طبقًا للقانون، وتمثله إحدى الشخصيات البارزة في

المسرحية، فنجد ابن أحد القضاة ينتهي به الأمر في السجن في محاولته للإصلاح بين المتخاصمين في القضية. النداء للثورة يرعاه ويجسده جاره عبده، طبيب شاب يقف مع زوجته نبيلة دفاعًا عن أسرتهما ويتمردان ضد قيم المجتمع المتدهورة والبالية، هنا أيضًا نجد أن الموضوع السياسي لا ينتج تلقائيًا من خلال الأحداث المسرحية الاجتماعية بالأساس فيتم تحويل ما هو صراع بين جيلين من العشاق والآباء. إن العبثية التي تحدث في المحكمة تكشف أن القانون أحمق ولا تجعل من المسرحية بأي حال نقدًا سياسيًا. تعتبر المسرحية عملاً طويلاً يحتوي على تفاصيل غير ضرورية، مثل محاكمة قضايا كثيرة في المحكمة أو مثل المشاجرة أو المشاحنة بين الآباء والعشاق مع إعادة سوء المعاملة ورغم أن ذلك يضيف إلى اللون المحلي والمناخ العام؛ غير أنه لا يتصل بالحبكة. يقدم الكاتب الشخصية التقليدية للخاطبة التي تقدم بالمصادفة على أنها امرأة شريرة خالصة تفتقر إلى الجاذبية. تتبنى مسرحية الأرانب التغيير الثوري الحقيقي في وجهة نظر الرجال نحو عمل النساء في المجتمع المصري[١٦]، نجد أسامة الذي يوافق نظريًا على عمل النساء، ولكن يجد صعوبة في قبول فكرة أن تخرج زوجته للعمل، يعالج بأن يتم حقنه بمادة تغيير الجنس. إن التخمينات الكوميدية التي تنتج عن الفانتازيا تنتج التأثير العلاجي المطلوب، فنجد في مسرحيات لطفي الخولي رغم حيوية رسم الحياة المصرية الطبيعية والحوار العامي، أن السياسة والدراما تتجاذبان في اتجاهات مختلفة؛ ذلك لأن المسرحيات سياسية في شكل درامي وليست مسرحيات سياسية؛ لأن الإيديولوجيا لم تكن بعد قد تحولت بما يكفي فنيًا لينتج عنها مسرح سياسي.

سعد الدين وهبة (١٩٢٥-   )

يختلف سعد الدين وهبة عن لطفي الخولي، رغم أنه استخدم العامية وبدأ يكتب في إطار المدرسة الواقعية الاشتراكية؛ لأنه ركز على القرية المصرية على الأقل في أعماله المبكرة. في مسرحية "المحروسة" (اسم عزبة كان يملكها الملك ١٩٦١م)، صوّر فظاعة إجهاض العدل في ظل فساد الإدارة للنظام البائد، فنجد فلاحًا شجاعًا لديه وعي سياسي فيرتجي بيع حصته الصغيرة للملك، فكان لا بد من التخلص منه خشية أن يحرض باقي الفلاحين ضد عزبة الملك أو أن يتمردوا على الظلم والاستبداد بدورهم، ونجد ضابطًا بناء على تعليمات عليا صدرت إليه يقوم بترويع الفلاح بوحشية ويجبره على الاعتراف بجريمة قتل لم يرتكبها، حدثت في قرية مجاورة، وفي نفس الوقت ينجح زميل آخر للضابط برتبة أقل في أن يحصل على اعتراف آخر من مشتبه به في نفس القرية، ولكن عندما يسلمه للضابط الأعلى رتبة يقرؤه دون أن يدرك. هنا تحدث المفارقة، حيث يتلقى المدعي العام اعترافين مختلفين من رجلين ارتكبا نفس جريمة القتل، ويحملان توقيع ضابط واحد. "كفر البطيخ" (١٩٦٢م) هي (اسم قرية)، تخون المسرحية بوضوح تأثير الحكيم في "الصفقة". المسرحية عبارة عن وصف مسرح لطريقة نجاح الفلاحين في جمع مبلغ من المال ليقوموا برشوة السلطات في القاهرة حتى يوافقوا على بناء كوبري يلزم القرية، وكانوا يريدون بناءه منذ سنوات طويلة، ولكن فشلت محاولاتهم السابقة بسبب ملاك الأراضي من الإقطاعيين الذين أدركوا أن بناء الكوبري سوف يحرمهم من فرصة استغلال

وسلب الفلاحين، ولفرط جزعهم سمعوا أن الشخص الموكل بالمال قد تعرض للسرقة في أحد الملاهي الليلية بالقاهرة، وعلى الفور ظنوا أن الأمر مدبر، وعندما يرون المهندسيْن اللذين حضرا إلى القرية لعمل القياسات لأن الحكومة الجديدة قررت بناء الكوبري من نفسها، تشككوا في اشتراك المهندسيْن في الخطة ضدهم، فألقى شيخ البلد القبض عليهما، تدريجيًا تمت تسوية الأمور ولكن المسرحية تنتهي بتلقي شيخ البلد أنباء مزعجة عن مذكرة تستدعيه للتحقيق بشأن ادعاء القيام برشوة. يكشف الكاتب عن طرق التفكير القديمة في الحياة الريفية على الرغم من نظام الثورة الجديد، لأن الأحداث تقع عام ١٩٥٣م. مسرحية "السبنسة" تبدو أكثر سخرية وأكثر براعة[١٧]، تقع الأحداث في مصر قبل الثورة حيث تُكتشف قنبلة في إحدى القرى ويتم إبلاغ السلطات في القاهرة بالواقعة، وبالتالي ترسل فريقًا للتحقيق، وقبل أن يصلوا تختفي القنبلة بطريقة غامضة وحتى يحفظ الضابط ماء وجهه أمام رؤسائه يضع قطعة من الحديد (تستخدم لتمنع الأوراق من التطاير) يكافأ الضابط لشجاعته، ولكن عندما يتم القبض على ثلاثة من رجال القرية الأبرياء وتتم محاكمتهم ظلمًا، ويتم استغلال إحدى زوجاتهم في محاولة فاشلة كي يتم إطلاق سراح زوجها، يعترف الضابط النادم بأنه اضطر لعمل ذلك، ولكي يتم تحاشي الفضيحة يُعلن أن الضابط مختل عقليًا ويتم إرساله مع المتهمين الثلاثة في عربة قطار مع فريق التحقيق إلى القاهرة. إن مسرحية "السبنسة" جيدة الحبكة؛ ذلك لأنها ترسم صورة مضطربة للحقيقة القاسية للقرية المصرية. يوحي اسم القرية "الكوم الأخضر" بأن مصر للمصريين والفكاهة

لا توارى سخط الكاتب وسخريته المتجهّمة عندما نجد أن الشيء الذي تفعله الزوجة للإفراج عن زوجها، وهو التضحية بجسدها والتفريط فيه، هو نفس الشيء الذي يتسبب في أن تفقده، لأن الزوج يدير ظهره لها ويأمرها بالعودة إلى أهلها. بالإضافة إلى ذلك فإن وهبة سوف يبدأ في استخدام نوع من الرمزية سيصبح سمة للعديد من مسرحياته اللاحقة، فهو يستخدم رمز "القنبلة" التي تظهر بغموض وتختفي أيضًا بغموض والتي يحتمل أن تنفجر في أي وقت في إشارة إلى حتمية الثورة؛ وكذلك توجد دلالة في استخدام اسم القرية وعنوان المسرحية. إن الرمزية لافتة للنظر أكثر في مسرحية "كوبري الناموس" (١٩٦٣م)، رغم أن الدلالة المحددة للكوبري يصعب تحديدها.

فالكوبري ربما يرمز إلى الصلة بين الحاضر والمستقبل أو ربما يصل أو يقسم بين هذا العالم والعالم الآخر، الزمني والروحي. المسرحية تذكر بمسرحية صامويل بيكيت "في انتظار جودو"؛ لأننا نرى الناس ينتظرون بيأس حدوث شيء ولا أحد يعلم تحديدًا لماذا ينتظرون وما الذي ينتظرونه، رغم أننا نجد أحيانًا أن كل واحد منهم يؤمن بقوة في الذي ينتظره[١٨] ولا يحدث الكثير في المسرحية. بجوار الكوبري نجد فتاه صغيرة اسمها له دلالة خضرا (الأخضر يمثل مصر) تمتلك مقهى صغيرة وتحلم بحبيب مثالي، نجد أنها محاطة بالكثير من المعجبين ولكنهم أقل من طموحاتها. على الكوبري نجد كل أنواع الناس مجتمعة يجتمعون ويتحدثون بنفس طريقة أهل القرية: شابان يتدربان على الرماية، أحدهما يثير اهتمام الفتاة وتحتفظ ببندقيته لديها، يتبين أنه ثوري على وشك القيام بعملية اغتيال سياسية، ولكنه يطلق النار

خطأ على رجل بريء؛ فيندم ويعترف أمام الشرطة التي تحتجزه. من المشاهد المؤثرة في الفتاة أنها تجد بين الناس المجتمعة على الكوبري، أمًا قُتل ابنها في مظاهرة سياسية ولكنها ترى صورته على صفحة ماء النهر وتتكلم معه وكأنه حي، وكأنها تنتظر عودته بمعجزة. يوجد أيضًا رجل صوفي (مجذوب) ينتظر معجزة ظهور أحد أوليائه المحبين، كما ينتظر على الكوبري تاجر للحمير المسروقة، فلاح مظلوم وعاهرة. ورغم أن المسرحية معرض للشخصيات المهزومة فإنها لا تنتهي بإشارة يائسة، فالكاتب نجح في خلق مناخ قوي للتوقع: حضور شخصي، مخلص لا بد أن يحدث، نفس المزيج من الواقعية والرمزية نجده في مسرحية "سكة السلامة" (١٩٦٥)، ومرة أخرى بدلاً من وجود أكثر من شخصيتين محوريتين تدور حولهما الأحداث والحبكة نجد مجموعة شخوص هذه المرة من الريف ومن الطبقة المتوسطة، بينهم الصحفي، والنجم السينمائي، ومدير الشركة، وشيخ البلد، وطالب مثْليّ (شاذ جنسيًا) ومحامٍ، وزوجة خائنة، وامرأة من الأرستقراطية القديمة مجموعة متعددة الألوان لا يجمع بينهم سوى استغراقهم في التفكير وتعدد أشكال ضعفهم أو فسادهم، يستقلون سيارة في طريقهم من القاهرة إلى الإسكندرية ويضلون الطريق في الصحراء الغربية بسبب تعمد الصحفي تضليل السائق في الاتجاهات الخطأ، لأنه كان يأمل في أن يقترب من وجهته، تنغرز بهم السيارة في الرمال في بقعة خطيرة محاطة بالألغام وبالآبار المسمومة ترجع إلى الحرب العالمية الثانية، ورغم أن محنتهم لا تنتج أي نوع من التفاعل بينهم فإنها تكشف عن الأنانية الخالصة، ويقسمون بأنهم سوف يتغيرون للأفضل إذا نجوا وخرجوا أحياء من محنتهم، ولكن

بعضهم فقط هو من يفي بوعده بعد أن نجوا واستكمل الباقون نفس طريقهم. تعتبر "سكة السلامة" أولى مسرحيات وهبة حيث تقع أحداثها في مصر بعد الثورة، وهي اتهامه للأنانية وعدم المسئولية الاجتماعية والمحاباة والرشوة، آثام كثيرة للعهد السابق يبدو أنها ما زالت تهيمن على المجتمع الجديد، بالتالي يمكن أن نعتبر سكة السلامة مسرحية تعليمية بالأساس تروج للأخلاقيات وللفضائل الاجتماعية. تعالج مسرحية "بئر السلم" (١٩٦٦م)، الحياة المعاصرة لمجتمع القاهرة، حيث تعرض التفكك الأسري الحزين لأسرة شبراوي الذي يعاني شللاً مزمنًا ويرقد بجوار بئر السلم، يستغل كل أفراد الأسرة إعاقته فيما عدا عزيزة ابنته التي وحدها ترعاه وتؤمن بإمكانية شفائه، بينما تقيم زوجته (الشرهة جنسيًا) علاقة آثمة مع خطيب ابنتها.

يعطي ابنه الحق لنفسه فقط في إدارة شئونه المالية، أما الابن الآخر فينفر من المحيطين به وينهمك في كتبه ويهمل حتى حاجة زوجته إليه. يعاني الابن الأصغر مرضًا عصبيًا لأن والده قد مات، ورغم أننا لا نرى شبراوي فإن حضوره وتأثيره على الأحداث موجودان طوال المسرحية، وفي النهاية عندما يعرفون بأنه بدأ يتحرك تتغير تصرفات كل الشخصيات عندما يقتنعون بوجوده وبشفائه، يتصرفون بمسئولية وزوجته التي لا تستطيع مواجهته ترحل عن الحياة. مرة أخرى نجد أن الكاتب يتمنى توجيه رسالة أخلاقية واجتماعية، من دون شبراوي تصبح الأسرة أنانية تتجه للانتهازية والمادية والمتع الجسدية، ويتضح أن شبراوي هو الرادع ومنبع للقيم الروحية والأخلاقية، وقد تم تفسير شخصيته على أنه يمثل الضمير أو الله أو ربما الحقيقة[١٩].

أضاف وهبة للشخوص شخصية الراوي، وهي إضافة بريختيه غير ضرورية. في عمله اللاحق ينزع إلى التعليمية المباشرة، حتى إن ذلك يؤثر على القيمة الدرامية للعمل، هناك شكوك حول القيمة الدرامية لمسرحيته "المسامير" (١٩٦٧)، على سبيل المثال وهي مسرحية كُتبت إثر هزيمة يونيه ١٩٦٧م، وتتناول النضال القومي للمصريين ضد الاستعمار البريطاني عام ١٩١٩م، مع التلميح الواضح لبعث الروح المعنوية المنخفضة للمصريين[٢٠].

نجد أن مسرحية "يا سلام سلم" الحيطة بتتكلم (١٩٧٠م)، ربما أكثر براعة في رمزيتها، فهي لا تعتبر دفاعًا عن ناصر أو إيجاد مبرر الهزيمة ١٩٦٧م، العسكرية، وإنما اتهام للنظام السياسي الذي يضع حواجز بين الحاكم والمحكومين؛ مما يجعل الحكومة الحرة ضربًا من المستحيل والاعتماد بدلاً منها على الإعلام. والمسرحية تتهم أيضًا كبار المسئولين بالفساد بشكل غير مسبوق، والذين أحاطوا بالحاكم، حيث نجد التأثير الواضح لمسرحية الحكيم "السلطان الحائر" حيث تقع الأحداث في عصر المماليك وتستخدم الراوي أو المقدم الذي يقع بعد المشهد الأول. إن مشاهدها المبكرة الشائقة والهزلية والساخرة تقوم بتوفيق المناقشات السياسية السيئة والجادة في الجزء الأخير من المسرحية، بحيث يتم حل الأزمة بأسلوب مقنع. تظهر المسرحية ضلوع آلة الحكومة في مؤامرة لكي تخدع الشعب الساذج، الذي تم إقناعه "بسخرية" بوجود معجزة "الحائط المتكلم" حيث تختبئ سيدة وراءه وتقوم بالتحدث، يأتي الناس للنصيحة بسبب قلقهم على حاضرهم أو مستقبلهم، إن من يتحكم في الحائط يستطيع أن يتلاعب بسهولة بالناس.

يوسف إدريس

توجد مسرحيتان أثرتا على المسرح المصري في فترة ما بعد الثورة، الأولى هي مسرحية نعمان عاشور "الناس اللي تحت"، والثانية ليوسف إدريس "الفرافير" (١٩٦٤م). ترك يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) مهنته كطبيب ليتفرغ للكتابة والصحافة، وربما يعد الكاتب الرائد في مجال القصة القصيرة في العالم العربي، ولكنه من وقت لآخر انجذب للمسرح فكتب عدة مسرحيات واقعية قبل "الفرافير"، مسرحيات تكشف عن التزامه السياسي والاجتماعي القوي. "ملك القطن" (١٩٥٤م)، تعتبر شجبًا غاضبًا لاستغلال الفلاح الفقير المتعلق عاطفيًا بالأرض من قِبل ملاك الأراضي الطامعين والأثرياء، كما تكشف المسرحية عن الهوة العميقة بين من يملكون ومن لا يملكون، تبعتها مسرحية "جمهورية فرحات" (١٩٥٤م)، ولكنها عرضت عام ١٩٥٦م[٢١].

وهي عمل ناضج مأخوذ عن واحدة من قصصه القصيرة، حيث يجلس أحد كبار الضباط إلى مكتبه في قسم الشرطة بحالته المزرية، ويواجه عددًا من الأشخاص البائسين الذين أُلقي القبض عليهم بسبب تهم مختلفة، ويحلم وهو جالس "بفيلم" يجعله متصلاً بشباب متعلم يعتقد أنه مهم بسبب آرائه السياسية. تدور الفانتازيا حول رجل صادق ولكنه فقير، وعندما يفوز بثروة يخلق جمهورية مثالية تحفل بالرضاء والعدل الاجتماعي والإنسانية، والتي تتعارض بحدة مع الأحداث التي تستمر في مقاطعة الحكاية الخيالية لرجل الشرطة وحتى بسلوكه. تعتبر مسرحية "اللحظة الحرجة" (١٩٥٧م)، أكبر

مسرحية ليوسف إدريس مستوحاة من حرب السويس عام ١٩٥٦م، وتختلف تمامًا عن الكمّ سريع الزوال من المسرحيات التي أُنتجت كدعاية لتمجيد الأبطال المصريين في نضالهم ضد الاستعمار الغاشم، في مقدمته يقول إدريس عن مسرحيته: "إنها للتمثيل وليست للقراءة"، وبأنه تردد قبل نشرها[٢٢]، ورغم ذلك فإن الدلالة الكبرى "للحظة الحركة" لن تظهر بمجرد زيارة المسرح مرة واحدة. تصف المسرحية رد فعل أسرة مصرية متوسطة تجاه الحرب ومن خلالهم يعلق إدريس على المجتمع المصري بصفة خاصة وعلى الإنسانية بصفة عامة، استطاع ناصر الذي ينتمي لخلفية فقيرة ومعدمة من خلال عمله الشاق وإنكار ذاته، أن يؤسس تجارة صغيرة في أعمال النجارة، ويساعده في إدارته ابنه من زواج سابق، يعيش في منزله الخاص ببورسعيد مع زوجته وأطفاله الخمسة بمن فيهم مسعد الذي تزوج ويعيش مع أسرة زوجته. الابناء الآخرون هم: سعد طالب يدرس الهندسة، كوثر شابة لم تتزوج بعد، ولد صغير وبنت أصغر اسمها سوسن تعتبر طفلة الأسرة التي يشغف والدها بها.

تقع أحداث المسرحية في ثلاثة فصول تحدث كلها في منزل ناصر، رسمت الأسرة رغم المشاحنات التي تتصف بها، بواقعية أظهرت ارتباطها كأسرة سعيدة ولكن تهديد الحرب قد أزعج الأسرة نتيجة تأميم قناة السويس. انضم سعد سرًا للحرس الوطني ولكن أمه تكتشف سره وتحزن لإمكانية فقدانه في حالة اندلاع الحرب فتحاول إقناعة بترك التدريبات العسكرية، عندما يكتشف الأب يقرر أن يوقفه ولكنه لا يفهم لماذا رغم أن ناصر نفسه

أنكر ذاته وزعاه كأب كي يوفر له الأمان والمستقبل كمهندس، ولكـن سـعد يريد أن يخاطر بحياته دفاعًا عن البلد الذي لم يمنح أباه أية مساعدة عنـدما كان فقيرًا؛ ولذلك لا يشعر بالانتماء. إن ولاء ناصر لا يمتد أكثر من أسرته المباشرة، وعبثًا حاول سعد أن يشرح لوالده أن واجبه الأساسي هـو تجـاه أسرته الكبيرة، بلده، مصر، يضاف إلى ذلك اقتناع ناصـر بـأن الحكومـة البريطانية تهدد دعائيًا فقط وأنه لن تكون هناك حرب، وتصل الأمور إلـى ذروتها عندما تندلع الحرب، ويطلب سعد للدفاع فيحبس ناصر ابنه سعد في غرفته ولا يبالي بالضجيج والصراخ الذي يحدثهما، وهو يـضرب البـاب ويطلب منه أن يخرجه، تداهم القوات الإنجليزية المنزل لأن الأوامر صدرت لهم بإطلاق النار على الحرس الوطني، فيجـدون ناصـر داخـل المنـزل وللمفارقة وهو يصلي شكرًا لله على أمان ابنه؛ ولكن جنديًا إنجليزيًا يطلـق عليه النار لأنه فشل في إجابتهم سريعًا، يستاء الجندي مـن منظـر الطفلـة الصغيرة وهي تبكي على أبيها الجريح لأنها تذكره بابنته في بلده، وفي نفس الوقت تحين "اللحظة الحرجة" بالنسبة لسعد الذي يفشل في الاختبـار لأنـه خائف من الجنود الإنجليز إذا وجدوه، فيقرر أن يخلع زيه ويختبـئ تحـت السرير. بعد خروج الجنود، تفتح أخته الصغيرة الباب لأن القفل كـان بـه عيب، وعندما يدفع الباب يجد والده يُحتضر فيعترف له بصراحة بأنه جبان؛ لأنه كان لا بد أن يعلم بقفل الباب وكان يمكنه أن يفتحه بطلقة من بندقيتـه؛ ولكن الأب بدوره يعترف بمسئوليته، لأنه كان شديد الحرص على حياة ابنه. ويبدو أن هذه المواجهة الوحشية للذات كان لها تأثيرها على سـلوك سـعد،

فعندما قرر الجندي الإنجليزي الذي ندم بسبب قتله رجلاً بريئًا ومتعاطفًا العودة بحثًا عن الطفلة، والتي في غمرة اضطرابه اعتقد أنها ابنته قتله سعد، وبعد ذلك قرر الانضمام للمقاومة المحلية.

ورغم النهاية الميلودرامية لـ"اللحظة الحرجة" وعدم التركيز النسبي، فإنها مسرحية جادة شخصوها لهم مصداقية تمسك بزمام مشكلات الحياة؛ حيث يتفاعلون مع بعضهم بعضًا كي يكشفوا عن طبيعتهم الحقيقية عندما يواجهون مواقف متطرفة.

إن اختلاف وجه النظر بين الأب والابن تحمل دلالة سياسية فالأب الذي واجه حياة الحرمان في ظل الحكومة عديمة الإنسانية للنظام البائد، لم يستوعب غير أن البلد لا يملك إلا فئة تتمتع بكل الامتيازات؛ ولذلك لم يفهم أن واجبه هو الدفاع عنه. وفي مواطن كثيرة نشهد الهوة الدائمة بين الأجيال، وكيف يكافح الشباب لكي يتحرروا من قبضة الآباء المبالغين في حمايتهم. يعترف سعد أن التحاقه بالحرس الوطني ليس فقط بدافع الوطنية، وإنما بدافع من رغبته في تحقيق ذاته، استطاع الكاتب أن يرسم باقتناع جبن سعد وخداعه لنفسه وفشله في استجماع رباطة الجأش في "اللحظة الحرجة" فالكاتب قد جهز لتلك اللحظة لتغيرات كثيرة ممكنة، سواء السياسية أو النفسية، وكذلك أمدنا بصورة موازية لتلك اللحظة؛ خاصة في تصرف الجندي البريطاني الذي- على العكس من سعد في إدراكه بلا شك لعدالة نضاله - يخوض حربًا لا يؤمن بها، كما أن إحساسه بالذنب نتيجة قتله رجلاً أعزل يشوش تفكيره. إن تعاطف يوسف إدريس الكبير يشمل أحد جنود

الأعداء وينقده من موقف الخوف من الأجانب أو الغلو في الوطنية المتطرفة، وعلى النقيض، فلقد هوجم إدريس بشدة، كانت وطنيته محل تساؤل، لأنه اختار أن يقدم بطلاً جباناً خلال كفاح مصر ضد الاستعمار[٢٣]. بالتأكيد، أن سعد لم يقدم بمثالية، فإلى جانب جبنه فهو شاب عادي يتسم بمواطن ضعف عادية (على سبيل المثال مغازلته لابنة الجيران) وكذلك ميله للآراء الصادمة، إن ظهوره كنموذج للوطنية يظهر فقط بعد أن خاض أول تجربة مؤلمة له كجندي. ومن السمات الشائقة في هذه المسرحية استخدام العامية كلغة للحوار بين الشخصيات المصرية، كما يفعل إدريس في كل مسرحياته، ولكنه يجعل الحوار بين الجنديين البريطانيين باللغة الفصحى، ولا يمكن القول بأن تلك هي أنجح طريقة للتمييز بين اللغة كوسيط يحقق من خلاله الخدعة الدرامية.

تعتبر "الفرافير" (١٩٦٤م)، مسرحية إدريس التالية أحد أبرز الأعمال الخالدة في تاريخ المسرح المصري[٢٤]، في أثناء فترة السنوات السبع الفاصلة بين "اللحظة الحرجة"و "الفرافير" لم يكتب إدريس للمسرح (رغم أنه كتب أعمالاً نثرية مهمة). يقول إدريس إنه كان يفكر بعمق في الحاجة إلى مسرحية مصرية خالصة، تستمد جذورها من التقاليد المسرحية، التقليدية الأصيلة.. لقد كُتب الكثير عن مسرحية "الفرافير" أكثر من أي مسرحية في تلك الفترة، وكان السبب وراء ذلك هو أن إدريس جعل العالم يعتقد أن مسرحيته "الفرافير" تمثل تطبيقاً عملياً لنظريته الثورية عن المسرح المصري (ظهر ذلك في دورية أدبية مهمة "الكاتب")[٢٥]. باختصار، كان جدل إدريس

يتلخص في أن كل الدراما (المسرحيات) المصرية حتى الناجح منها كتبت طبقًا للنموذج العربي، وأنه قد حان الوقت لابتكار شكل مسرحي يعبر عن الروح المصرية الأصيلة. كان بحثه عن أشكال فردية نابعًا من قناعته بأن الفن المحلي الأصيل يمكن أن يرقى للعامية، كل ذلك قاده إلى الفن الشعبي الأكثر بدائية وأصالة والمستخدم في التسلية المسرحية مثل خيال الظل، القراقوز، وتحديدًا "السامر" في القرية والذي يعد نوعًا من الأنواع الاجتماعية حيث يتلاقى القرويون ويتسامرون عن طريق الغناء والرقص والتشخيص. يناقش إدريس فكرة السامر، ويعتقد أنها لا بد أن تكون نقطة البداية بالنسبة للكاتب المصري الذي لابد وأن يطورها ويصقلها، لتكون وسيطًا راقيًا لعمله الفني، إن أهم مبدأ هو كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين حتى تصبح المسرحية تجربة إبداعية مشتركة وشاملة بحق، وبدلاً من جعل الجمهور مشاهدين سلبيين لهم عن الحقيقة، يضع إدريس بعض النقاط المفصلة في مقدمة مسرحيته "الفرافير"، أهمها هو ما يلي(٢٦): مشاركة أنه كتب المسرحية على أساس اشتراك الجمهور فيها حتى يصبح الممثلون جزءًا من الجمهور والعكس، وأن المسرحية لا بد أن تقدم على مسرح له شكل الدائرة، أي أن الجمهور لا بد أن يجلسوا على شكل دائرة حول الممثلين، ولا بد ألا ينسى الممثلون أنفسهم تمامًا أثناء أداء أدوارهم. يزيد يوسف إدريس في ملاحظاته بعض المقترحات عن كيفية اختيار الشخص الذي سيلعب دور "فرفور"، أي الشخصية الرئيسة في مسرحيته (كلمة فرفور هي مفرد الفرافير، ويعني المؤلف بها شخصًا حقيقيًا، مرهفًا، ومرتعدًا) وقد ترجمت إلى Flip Flap(٢٧). من كل هذه المقترحات يتضح ما كان يقصده إدريس وهو شخص يمثل روح

الفكاهة المصرية، والمهرج الذي يمزج العذوبة مع اللسان اللاذع، الألمعي بالفطرة الذي يسخر من كل شيء ومن كل شخص، العدو والصديق على حد سواء بما في ذلك نفسه، أحمق لديه رخصة من خلال الضحك يسعى إلى إصلاح البشر، رجل لديه طاقة غزيرة، جسدية وعقلية، مثل الأكروبات يستطيع عمل حركات بهلوانية (شقلبات)، مثل الممثل الكوميدي داخل قاعة الموسيقى له القدرة على الارتجال وعلى إسكات متفرج وقح بردٍّ مهلك؛ ولكنه في نفس الوقت لا بد أن يكون إنسانًا له رؤية ونفاذ بصيرة ولكن يحب أن يوبخنا على فشلنا في أن نرقى إلى مُثُله العليا، ومن الطريف أن نرى كيف وصف إدريس الممثل المثالي الذي يتضمن عناصر من الكوميديا دي لارتي؛ وكذلك من الأدب العربي الفكاهي التراثي للمهرج وكذلك البطل سريع الخاطر للمقامة وجحا؛ بالإضافة إلى ممثلي الكوميديا الشعبية المصرية "على الكسار، نجيب الريحاني".

تبدأ المسرحية بالكاتب وهو يخاطب الجمهور كي يؤهلهم لنوع المسرحية التي سوف يختبرونها، حيث يقف على مسرح عاريًا وراء منضدة للقراءة، طويل ملامحه مميزة يرتدي قميصًا أبيض وجاكيت للسهرة، ولكن بعد ذلك عندما يتقدم للأمام نرى أنه يرتدي شورتًا قصيرًا يكشف عن ساقيه النحيلتين وعن حذاء يرتديه من دون جورب، ويقدم "فرفور" بنفس أسلوب ابن دانيال في مسرح خيال الظل عندما يقدم شخصيته الرئيسة "طيف الخيال" ولكن قبل أن يكمل مقدمته الساخرة تقاطعة موسيقى تعلن عن وصول "فرفور" الذي يدخل صاخبًا إلى المسرح مرتديًا زي المهرج ووجهه مغطى

ببودرة بيضاء ويضع على رأسه طربوشًا قديمًا، تصفه الإرشادات المسرحية بأنه يدخل بنفس أسلوب شخصية خيال الظل، يحوم مثل الإعصار، يدور حول المسرح مضاربًا بعصًا من الكرتون أو الورق المشقوق يحدث صخبًا بلا ضرر[٢٨]. فرفور الذي وصف بأنه مزيج من شخصية الخادم فيجاور والمهرج الخالد[٢٩] يرفض الذهاب ويصر على أن يبدأ الحدث، ساخرًا من ملابس الكاتب التي يدافع الأخير عنها بقوله: إن المقصود بها أن تظهر طرافة الكاتب يأمر الكاتب بأن يصنع له سيدًا وسيدة حتى يبدأ العرض، وبعد بعض من التحسس والخداع، يقدم الكاتب شخصية السيد رجلاً يغط في نوم عميق في الصف الأول من الصالة بينما الكاتب قلِقٌ لأنه يريد أن يذهب لكي يكتب حلقة طائرة لمسلسل إذاعي، ويعده بأنه سيرسل له سيدة. يطلب السيد من فرفور أن يختار وظيفة ويقترح الأخير عليه عدة وظائف، مثل المثقف، والفنان، والمحامي، والطبيب، والمحاسب، ولاعب الكرة، والمذيع، وشرطي المرور، واللص، ومخبر الشرطة، والمهندس، يرفضهم السيد كلهم بعد ان يسخر منهم وأخيرًا يختار وظيفة حفار القبور، وعندما يأمر السيد فرفور بأن يبدأ الحفر، يعترض فرفور ولكن الكاتب يتدخل ليخبر فرفور بأنه لا بد وأن يفعل ما يأمره به السيد بالضبط. في البداية يرضى فرفور بقسمته ولكن عندما بدأت أوامره تزداد تعسفًا بدأ يطرح أسئلة جوهرية، مثل ما الذي جعل فرفور (فرفورًا) وجعل السيد سيدًا، يقرر استدعاء المؤلف وطرح هذه الأسئلة عليه، يدخل الكاتب وما زال مرتديًا الشورت (البنطال القصير) ولكن الآن نصف طوله الأصلي يقول بأن هذه حقيقة مثل الشمس والقمر والنار في

الجحيم، وأن مسرحيته لا تتضمن الـــ ماذا؟ إنها تحتوي فقط على نعـــم[٣٠]، ويهدد فرفور بالعقاب إذا أظهر عصيانه، وذلك عن طريق الإشارة إلى اثنين من البلطجية الضخام يرتديان أقنعة بشعة يظهران على الفور؛ يرتعب فرفور الآن بشدة ويستسلم ثم يقترح على سيده بأنه سيستأنف العمل؛ ولكن الأخير لا يبدي اهتمامًا، لأنه يريد أن يتزوج ويعطي تعليمات لفرفور بأن يبحث له عن عروس، ينجح فرفور في إيجاد سيدة كانت جالسة في الصفوف الأولى مـــن الصالة، ويدعي أنها من الجمهور وتستعد لتصبح زوجته، ولكن سرعان مـــا يرسل الكاتب السيدة الجميلة مرتدية زي راقصة، وتتلهف الـــسيدتان علـــى الزواج من السيد فينشب بينهما شجار ولا تتم التسوية إلا عندما يقرر الـــسيد أن يتزوج من كلتيهما في وقت واحد. يرسل الكاتب عروسًا إلـــى فرفـــور، رجلاً طويلاً نحيفًا بشعًا يرتدي زي امرأة أسود تفرض نفسها عليه، يتـــزوج كل من السيد وفرفور ويبدءان في إنجاب الأطفال، تطلب الزوجات نفقـــات للمنزل فيأمر السيدُ فرفور أن يجد جثة ليدفنها أو أن يقتل أحدًا إذا اضطر إلى ذلك، وإلا سوف يقتل السيد فرفور ليجد عملاً له. يظهر رجل مـــن ضـــمن الجمهور ويبدو أنه يبحث عن أحد ليساعده على إنهاء حياته، حيـــث يقـــف منحنيًا وينتظر أن يقتل، يأمر السيد فرفور بأن يقتله ولكنه يـــرفض ويناشـــد الكاتب الذي يسمع صوته من خارج المسرح يهدد فرفور بإرسال الأشـــرار والبلطجية في هيئة أشباح يظهرون بجوار الباب. لا يستطيع فرفور أن يقتل الرجل فيقتله السيد بنفسه، ويأمر فرفور بدفن الجثة، يجزع فرفور من جريمة السيد ومن شهوته المتنامية للدماء فيقرر أنه سينهي خدمته، فيفر إلى خـــارج

المسرح من خلال صفوف الجمهور في صالة العرض، ولا يكترث لنداء السيد عليه ويشعر بالقلق على الفصل الثاني من المسرحية.

تقع الأحداث في الفصل الثاني بعد مضي فترة من الزمن. السيد، غاضب ويائس بسبب ترك فرفور له متسائلاً أين يمكن أن يجده، فيراه وهو يدخل من خلف صالة العرض يرتدي خرقة بالية وتظهر نحافته وهو يجر عربة يد حتى وسط الممر، تزين العربة نماذج سريالية تمثل أوربا وأمريكا كما توجد أجزاء من البنادق والطيارات والمشانق، وينادي على الأشياء القديمة للبيع، الحديد القديم، المجد القديم، قنبلة هيدروجينية، الفلسفة، كاتب أو متفرج.

يبتهج فرفور وكذلك سيده لرؤية بعضهما بعضًا ويتبادلان أخبار أطفالهما، أطلق السيد على أطفاله، أسماء مثل الإسكندرية، نابليون، موسوليني وهتلر وأراحوا والدهم من عناء عمله لأنهم دفنوا ملايين الجثث، بينما سُمي أطفال فرفور بأسماء العبيد والشخصيات الزنجية المعروفة تاريخيًا يقرر السيد وفرفور أن يستأنفا حياتهما معًا، ولكن ليس على نفس النظام القديم، أولاً، على قدم المساواة أي أن يصبحا خادمين ثم يحاولا تبادل دوري السيد والخادم ثم كسيدين في جمهورية خلقاها على الفور، ثم يعيشان في إمبراطورية للحرية حيث يتمتعان بالحرية المطلقة ليفعلا ما يشاءان، وعندما تفشل كل محاولات لإيجاد حلول يلجآن للكاتب مرة أرى بعد أن يقال لهم بأنه عاد رغم ظنهما بأنه رحل للأبد. يرجع الكاتب في حزمة مثل طفل وليد وعندما تفك الحزمة توجد حزم صغيرة أخرى متداخلة حتى لا يجدان

إلا حزمة صغيرة جدًا تكاد لا ترى. أخيرًا فإن المسئول الضخم عن ستار المسرح، والذي يتلهف على الذهاب لزوجته التي ستضع مولودًا هذا المساء، يقترح عليهما أن ينتحرا كحل للمشكلة، ذلك لأن الموت يمحو كل الفوارق ويساوي بين الناس، ولكن لفزع فرفور يكتشف أنهما بدلاً من أن يتحولا إلى ذرات متساوية ولا يوجد فارق بين السيد والخادم، فقد تحول هو إلى إلكترون "الشحنة السالبة" وسوف يدور إلى الأبد حول البروتون، سيده. الكلمات الأخيرة لفرفور وهو يخاطب الجمهور ويثير الشفقة ملتقطًا أنفاسه باكيًا ودائرًا لا يتوقف هي "الناس الطيبين، الفرافير" أنقذوا أخيكم صوتي بيروح، ابحثوا عن حل لنا، لا بد في طريقه وإلا هافضل كده، لا بد في حل، لا بد في طريقة، أخوكم انتهي، حل أتوسل إليكم مش عشان خاطري علشانك، أنا بامثل بس (يذهب صوته) أنت اللي بتدور وبتدور(٣١). على الرغم من الإطناب والإعادة والاستطراد، وكلها أخطاء سائدة في أعمال إدريس؛ غير أن مسرحية "الفرافير" مربكة بعمق ومبتكرة ولا تعمل فقط على المستوى السياسي والاجتماعي، لكن أيضًا على المستوى والبعد الميتافيزيقيين.

إن القضايا الكبرى التي تثيرها لا تقتصر فقط على علاقة الإنسان بالإنسان خاصة السلطة والحرية والتسلسل الهرمي للمجتمع، نزعة القوة التي تولد الشر، الانكماش التدريجي للمؤلف في المسرحية ليصبح لا شيء يقترح عالمًا هجره الله، حيث يترك الإنسان مع أجهزته يجرب في محاولاته المثيرة للشفقة عله يجد معنى لوجوده. إن المشهد الأخير المخيف حيث نجد فرفور يدور ويدور ويدوخ حول سيده مثل الإلكترون حول البروتون، يلمح إلى أن

انقسام الكائنات إلى سيد وعبد أمر حتمي وسُنة كونية غير قابلــة للتبــديل. ورغم أن المسرحية عمل مُهيب غير أنها لا تخلو من الفكاهة غالبًا من خلال فرفور وكذلك الأحمق صاحب الرخصة، وهو الكاتب الــذي لا يكِــل مــن ازدراء الطغيان والظلم الاجتماعي، ولكن أيضًا كل أشكال النفــاق والريــاء والصيحات الحالية، سواء في الفكر أو في الفن من الوجودية إلــى العبثيــة في المسرح.

بالنسبة لادعاء إدريس بأنه قد أنتج شكلاً مسرحيًا مصريًا فلا بد مــن الاعتراف بأنه على الرغم من الصلات المتعددة بين المــسرحية والتــراث المسرحي الشعبي والفلكلور، فإن العديد من النقاد قد خدعهم إصرار إدريس، فلا توجد مشاركة حقيقية للجمهور في "الفرافير" لا يوجد ســوى ممثلــين أو ممثلات يجلسون إستراتيجيًا بين الجمهور بطريقة تشبه الطريقــة الــشهيرة لبيراندلو. إن صيحة المسرح في الوسط أو على شكل الدائرة كان سائدًا فــي المسرح الأوروبي في فترة الخمسينيات، وكان إدريس والعديد مــن الكتــاب المصريين على علم بذلك. إن عدم رضا إدريس عن الواقعية في المــسرح يمكن أن يضعه في إطار المسرح الأوربــي التجريبــي، والتــساؤل حــول الافتراض الجوهري للمسرح قد ساعد إدريس وآخرين في مراجعة مسرحهم والسعي وراء طرق تصلهم بالثقافة المحلية.

إن محاولة إدريس المتعمدة لكسر الإيهام الدرامي إمــا عــن طريــق الكاتب/ المقدم/ الراوي، الذي يخاطب الجمهور مباشــرة أو عــن طريــق الشخصيات الأخرى التي تخرج من دورها لتوجه عناية الجمهور إلى نقطــة

معينة، لها دلالة بريختية واضحة، ويمكن أن توجد في أعمال الكتاب المعاصرين لإدريس. أخيرًا، رغم أن إدريس يشير بسخرية إلى مسرح العبث في أكثر من موضع، فهو بلا شك قد استعان بتقنياته في مسرحية الفرافير.

إن رفض إدريس لشكل المسرح الواقعي والذي بدأه بالفرافير قد استمر ليؤثر على عمله التالي "المهزلة الأرضية" (١٩٦٦م)، حيث يختلط الواقع والحلم في عمل أعد ليكون رمزيًا، رغم أن الرمزية المحددة يصعب التأكد منها، أحيانًا يمكن لنا أن نكتشف أصداء للفرافير في بعض من الملاحظات التي تشبه فرفور وفي العالم المنقلب رأسًا على عقب في مشهد المحاكمة، ولكن ذهب الاهتمام والهوس بخلق شكل مسرحي مصري. في المقدمة التي كتبها إدريس للمسرحية وفي ضوء الطريقة التي كتبت بها، فإن المسرحية لا بد وأن تقدم وكأنها حلم غير واقعي، فتتحرك الشخصيات وتتكلم بطريقة لا تتصل كثيرًا بالواقع[٣٢]؛ نتيجة لذلك نجد عملاً يحوي الكثير من الغموض فيصعب تحديد مكان الحدث، هل يقع في عقل البطل أم يحدث في العالم الخارجي. يرفع الستار فيكشف عن ستار أبيض ثانٍ مكتوب عليه كلمات "لا يوجد فقر في العالم، وإنما يوجد فقط فقر في الحكم" والإمضاء" فلاح مصري قديم"، مكان الأحداث هو عيادة صحية عامة، مظهرها مشوه توجد بها صور فجه وإعلانات صحية على الحائط، وتحذيرات من إدمان العقاقير. الطبيب، رجل صغير يجلس إلى مكتب ضخم، الممرض رجل يدعى (صفر) طويل ونحيف أحدب، العيادة مزدحمة بالمرضى، من الرجال والنساء ومن الأعمار كافة وهم على درجات مختلفة من الأناقة، يبدو بعضهم جالسًا في صمت

معظم الوقت. المؤثرات الصوتية التي تُسمع من وقت لآخر عبارة عن نغمات متنافرة داخل محطة قطار سكك حديد القاهرة، أما الحبكة، فإن ما يمكن ألا يتعقد منها هو كالتالي: طبيب تتحدث زوجته معه على مائدة الإفطار عن الحاجة للتدبير المالي الذي يوفر للأطفال مستقبلاً أفضل. يذهب الطبيب للعيادة يبدو عليه الاضطراب على أثر تعليقات زوجته، يطلب منه شخص اسمه محمد الأول، أن يكتب شهادة يدعي فيها أن شقيقه الذي يدعى محمد الثالث مريض عقليًا، وفي اللحظة التي يصطحب الأخ فيها شقيقه إلى المصحة العقلية يحضر شخص آخر اسمه محمد الثاني ومعه شرطي يسرع لإيقافهم، وينذر الطبيب بأن المريض ليس مجنونًا وبأن شقيقه الآخر هو من دبر له ذلك لكي يحرمه من الميراث الذي تركه له والدهما ولكي يستولي على حصته هو الآخر، لأنه قد فعل نفس الشيء (أي سلبه ميراثه) معه (محمد الثاني). يميل الطبيب لتصديق قصة محمد الثاني وذلك لشكوكه حول حالة مريضه، إلا أن محمد الأول يبدو مقتنعًا في دفاعه عن نفسه وبأن سلوك أخيه يرجع لانهيار حالته العقلية الراهنة. إن المريض نفسه، وهو رجل متعلم وعالم سابق بارع، تحطمت حياته نتيجة لسجنه لاتهامه زورًا بأنه شيوعي، لا يمانع من فكرة إيداعه مستشفى للأمراض العقلية، وذلك هربًا من عالم متوحش لا يستطيع هو كرجل مثالي أن يتعايش معه. إن الطبيب الذي يشهد الجدل العائلي بين الأشقاء الثلاثة عليه أن يقرر ما إذا كان المريض مصابًا بمرض عقلي أم لا، والدليل الوحيد الذي يفكر فيه هو أن يتذكر ادعاء زوجته التي شهدت بجنونه، ولكن عندما يخبره كل الحاضرين بشدة، بمن

فيهم الممرض بأنه لا توجد امرأة يبدأ الطبيب في أن يشك في حالتـه هـو العقلية. عند هذه النقطة ينتهي الفصل الأول، ولو أن المسرحية قد انتهت عند هذه النقطة لأصبحت عملاً شائقًا ولماحًا، يتناول موضـوعًا جعلـه الحكـيم مألوفًا، وهو نسبية الحقيقة وكذلك نسبية الجنون.

غير أن إدريس في الفصلين التاليين يقدم خليطًـا مـن الشخـصيات الرمزية وغير الرمزية من عالم الأحياء والأموات، وتناول مناقشة مجـردة لشتى الموضوعات الاجتماعية، السياسية والأخلاقية نتج عنهـا التـشويش والتوتر الدراميان، وفي النهاية يقتنع بأنه إذا استمرت البشرية تعـيش فـي الغابة التي تسكنها فسوف يتقاتل الأشقاء حول الميراث والأملاك. ويطلـب الطبيب من الممرض أن يقيده في لباس المجانين ويحكـم رباطـه، ويـأمر الشرطي باصطحابه إلى مستشفى المجانين. إن النقطة التي يتوصـل إليهـا إدريس، وإن يكن بطريقة قاسية وملتوية هي أن الممتلكات تؤدي حتمًا إلـى الشر حتى في عين مرتكبي الشر نفسه فكل أفعالهم مبـررة(٣٣). إن الرؤيـة التي تعبر عنها المسرحية تشاؤمية حقًا؛ ذلك لأن الطبيب فكر في أن الطريقة الوحيدة لتجنب القائمين على الممتلكات هي في الهرب من مجتمـع البـشر الأسوياء إلى مستشفى المجانين.

وتعبر مسرحية "المخططين"(١٩٦٤م) عن مناخ أكثر قتامة(٣٤)، فـإلى جانب العنوان وهو المخطط الذي يعني: خطة موضع تنفيذ أو برنامج معد، تتضح التورية الثنائية للمسرحية العبثية والحكاية السياسية الرمزيـة، التـي تهاجم بوحشية الدولة الشمولية ذات الحزب الواحد، التي تـذكرنا بجـورج

أورويل (١٩٨٤م)، التي يبدو أنها استمدت منها شخصية الأخ الأكبر. تعد مسرحية "المخططين" إحدى المسرحيات الصرحية للسخرية السياسية والتي كتبت في العهد الناصري، ومن المثير للدهشة أن الرقابة لم تمنع نشرها! تحتوي المسرحية على ثلاثة فصول، الفصل الأول تقع أحداثه في أرض خراب كما لدى صامويل بيكت، ونجد على يمين المسرح مرتفعًا يبدو وكأنه جذع شجرة قديمة أو بقايا مئذنة مدمرة، تظهر شخصية تدعى "مجرد كلام" يرتدي ثيابًا رثة، شعره طويل غير ممشط، يرتدي فردة حذاء في إحدى قدميه وبالقدم الأخرى شبشب، وقد علق بلحيته علبة ثقاب (كبريت). يتسلق بضجر الشيء العالي ومثل المؤذن يشرع في أن يؤذن بسخرية ما يشبه أذان الفجر، رغم أن الوقت قبل سدول الليل والناس الذين يحاول هو أن يوقظهم من غفوتهم أهل "الأرض الخراب" ويفترض أنهم الجمهور، تنضم إليه شخصيات أخرى: فريق متنافر الألوان ملامحهم مريبة لهم أسماء غريبة وكوميدية توحي بصفات مميزة ويتضح أنهم أعضاء منظمة سرية، يجتمعون في انتظار قائدهم ويطلق عليه ببساطة "الأخ" ويهبط من السماء بهيلوكبتر، ويظهر كحاكم مستبد يلحق بهم عقوبات مُهينة إن لم تكن وحشية ويتوقع الطاعة العمياء من الجميع، وهم بدورهم يخشونه وينافقونه بطرق مبالغ فيها تبعث على السخرية، يخبرهم أن اليوم يوم مصيري في حياتهم لأنهم يخططون للاستيلاء على السلطة وإعلان ذلك، ينتظرون شخصًا واحدًا ليكتمل عددهم، يتبين أنها ممثلة معروفة وتحضر في ثوب ضيق مخطط باللون الأبيض والأسود، ويستبدلون بملابسهم ملابس موحدة كلها مخططة

ويتوجهون للمسرح. الفصل الثاني تقع أحداثه في المسرح حيث يحتلون المقاعد الأمامية ويشاهدون مسرحية بعنوان "مؤسسة السعادة الكبرى"، أثناء عرض المسرحية داخل المسرحية تقع أحداث عبثية كثيرة، فتهاجم الممثلة العرض، وتتهم المؤسسة بالغش والفساد، وتصعد إلى المسرح وتعتمد على سحر مفاتنها الجسدية، وأخيرًا تنجح مع شركائها في الاستيلاء على إدارة المؤسسة مع الأخ وهو يخلع رئيس مجلس الإدارة. الفصل الثالث تقع أحداثه بعد مضيّ مائة شهر، فنجد شاشات للعرض تكشف أن الكرة الأرضية طُليت بطلاء أبيض وأسود مخطط وكل شيء وكل شخص يظهر وهو "مخطط": الطائرات، الأتوبيسات، المنازل، واجهات المحال، الناس حتى العصافير والطيور. نسمع صوتًا عاليًا من الميكرفون يبعث برسالة تهنئة لأنفسنا وامتنان للآخر وذلك في ذكرى يوم "تخطيط العالم"، التخطيط والنظام حل مكان الفوضى وانتشرت السعادة على مستوى العالم. ينتهي عرض المسرحية بصورة كبيرة للأخ وهو يرتدي بالطو ورابطة عنق ويضع منديلاً للجيب كلها مخططة باللون الأبيض والأسود، نراها معلقة في السقف لبرهة وقد سلط الضوء عليها، يتبع ذلك ظهور الأخ مع أعضاء مجلس إدارة العالم، كل المتآمرين الأصليين، ولكنهم الآن يشغلون مناصب ذات نفوذ وتظهر عليهم علامات الثراء. يظهر الأخ في مزاج متأمل يبدو أنه قلق بسبب شكوك العام الماضي حول رؤيته للخطوط البيضاء والسوداء، وحقيقة أن تحول الناس لم يشعرهم بالسعادة، إنه يرى الآن أن العالم مليء بالألوان، ويقتنع بأن الناس لا بد وأن يترك لهم اختيار الألوان التي يريدونها، وعندما يعبر عن آرائه

لزملائه الذين يتمتعون الآن بالقوة والامتيازات، لا يميلـون إلـى طاعتـه ويرفضون الاستماع إليه؛ بل يتهمونه بالخيانة والرجعية والنكوص عن مبادئه الثورية الماضية. عندما يذهب إلى مقهى مرتديًا زيًا أحمر لكي يدعو الناس إلى فلسفته الجديدة، يشكون في أنه عميل سري للحكومـة يتظـاهرون فـي البداية بأنهم سعداء ثم بعد ذلك يضربونه لأنهـم لا يريـدون الـدخول فـي مشكلات أكثر، ثم يأخذونه إلى مقر المؤسسة حيث يجبره زملاؤه على إذاعة رسالة رسمية للناس كانوا قد جهزوها له على شريط مسجل، ويمنع بعد ذلك من إخبارهم بما يعتقد. في الحقيقة تنتهي المسرحية بإظهاره كضحية لماضيه بما يحمله من مبادئ وممارسات، وفي يأس يتحول منصبه إلى مجرد رئيس صوري يبقى لمصلحة القلة الفاسدة المتعطشة للقوة والتي عينها هو بنفسه في تلك المناصب.

تعتبر مسرحية "المخططين" مسرحية سياسية بالأساس، يوضح إدريس فيها اهتمامه الأساسي بسياسية الفرد، حيث تختزل دوره الـسياسي ليـصبح كاريكاتوريًا. لا توجد شخصيات من دم ولحم في المسرحية، فقط أنمـاط أو حجرات تمثل الوظائف السياسية. إن الفكاهة البسيطة التي تحتـوي عليهـا المسرحية هي من النوع الأسود، وهي موظفة في خدمة بعـض الأحـداث العبثية وغير المعقولة، مثل ظهور شاعر القرون الوسـطى "أبـي العـلاء المعري"؛ مما يجعل من الصعب شرح هذه المواقف، كذلك يصعب فهم فكرة استخدام حيلة المسرحية داخل المسرحية، رغم أن هنـاك محاولـة بارعـة لإظهار معناها الذي يقترح فكـرة الطبيعـة المخزيـة لمؤسـسة الـسعادة

الكبرى[٣٥]، تعتبر مسرحية "جنس ثالث" (١٩٧١م) آخر مسرحيات إدريس التي سنناقشها، فهي فانتازيا خالصة، حيث نجد إدريس يترك عالم السياسية الضيق والخانق، فالمسرحية عبارة عن قصة حب لها طابع روحي وتحتوي على عناصر خارقة من ما وراء الطبيعة وعلى الخيال العلمي، حيث نجد صوتًا نسائيًا غامضًا لا يُقاوم، كائنات سريالية، كائنات غريبة مهجنة، مثل كلب/ خروف، رجل/ شجرة، سيدة/ أشجار[٣٦]، وعلى الرغم من أنها كمسرحية ليست مبهرة مثل "الفرافير" فإنها تمدنا بتغيير محبب لرؤية يوسف إدريس المظلمة في مسرحياته السياسية، تبعث نهايتها السعيدة الأمل رغم أنها في إطار الخيال العلمي والحكاية الخيالية. إن مسرحية "الجنس الثالث" تمثل حلم إدريس بالنظام الأسمى للإنسان، الذي يستطيع بأدائه أن يفعل أشياء عظيمة حتى الطيران، يستطيع ألا يحطم ذاته، ولكنه قادر على الحب والتعاطف والانسجام في معايشته لرفقائه من الكائنات.

تبدأ المسرحية وتنتهي في معمل عالم أحياء شاب يدعى آدم ولاسمه دلالة، نجده منهمكًا في أبحاثه العلمية وتساعده نارا الشابة التي تعمل كفنية في المعمل، بينما يجري تجارب على البصمة الوراثية DNA محاولاً اكتشاف "إكسير الحياة" كطعم مضاد لإكسير الموت. يسمع صوتًا نسائيًا لا يقاوم يرسله في مغامرات خيالية في أرض لكائنات غريبة مهجنة، وهناك يلتقي وعالم كبير يخبره بالكائن البشري الأسمى أخلاقيًا والوحيد المتبقي على قيد الحياة نجد إنها امرأة شابة ويتمنى العالم أن يتزوجها آدم من أجل مستقبل البشرية. في نهاية المسرحية نجد آدم مقتنعًا بأنه قد فوّت فرصة الزواج من هذه السيدة، ونجده مضطربًا بسبب فشل تجربته الأخيرة ولكنه يصدم عندما

يجد نارا التي فقدت الأمل في أن يعرف آدم بأنها الناجية الوحيدة، حققت نفسها بإكسير الموت، وبالتالي فهي تنتحر، تحدث معجزة علمية عندما ينجح إكسير الحياة في إنقاذها، فتستعيد الحياة ويوحد الحب بينهما ويعلنان بأن الوقت قد حان لإنتاج نسل جديد من بني الإنسان، "الجنس الثالث".

فاروق خورشيد

مثل مسرحية الفرافير ليوسف إدريس هناك مسرحية تجريبية شائقة شكل عنوانها وصفها لنوع محدد من الشخصيات الشائعة في المجتمع هي مسرحية حبظلم بظاظا (١٩٦٧م)، للكاتب فاروق خورشيد (١٩٢٤-)[٣٧]، وكان قد كتب مسرحية طويلة قبلها بعنوان "أيوب") (١٩٧٠م)[٣٨]. تعتبر "حبظلم" المسرحية الأخيرة لثلاثية، تحمل المسرحية الأولى منها عنوان: "المسألة" والثانية "ثالثًا وأخيرًا"[٣٩]، وتعالج "حبظلم" بأسلوب ساخر قضية الفساد في المجتمع الحديث ولكن الرؤية المظلمة، تصبح أشد إظلامًا في مسرحية "حبظلم" حيث تجسد المكيافيلية غير الأخلاقية النفعية والحكم النخبوي، ويهاجم الكاتب الفساد في البشر أنفسهم. تعتبر المسرحية غير واقعية رغم أنها تتضمن مشاهد من الحياة المعاصرة في مصر، وتختلف الرمزية بالعناصر الفلكلورية تمامًا مثل تقنية بيراندلو ممتزجة بالتراث العربي التقليدي، الحماس الأخلاقي مع السخرية. تظهر شخصيات من العهد القديم يمكن التعرف على ملامحها من خلال الحياة السياسية في العهد الناصري المصري.

في مسرحية "المسألة" نجد "أيوب" الشخصية الرئيسة لا يتكلم بل يومئ أو يهز رأسه، ويستمع لثلاث شخصيات أخرى يتبادلون الزيارة، الأول محامٍ عبثي تتبعه امرأة لعوب وأخيرًا سياسي محنك يعدونه بأنهم سوف يساعدونه من زاوية أخلاقية، نفسية أو سياسية. إن مشكلة أيوب التي لا يـدركها هـو نفسه هي نزاهته وعدم قبوله حلولاً وسطًا التي تتسبب في عدم نجاحه. فـي نهاية المسرحية يشير إلى حارس العقار أن يطرد الزوار من المكـان. فـي مسرحية "ثالثًا وأخيرًا" نجد أن بطلها كاتب يدعى أيوب ويحـاول أن يكتـب الفصل الثالث والأخير من مسرحيته عن العهد القديم، وأيوب (من الواضـح أنه كشخصية تبهر فاروق خورشيد)، ورغم ذلك فإن شخصية أيوب تعترض على مصيره غير المحدد، ويحث كاتبه أن ينهـي المـسرحية، ويتـضح أن مشكله أيوب (الكاتب) الرئيسة هي عدم قدرته على إنهاء مسرحياته، وعـدم تأكده من طريقة عرضه لشخصياته وبالتالي يعتبر ذلك تعبيرًا عن عدم قدرته على إدارة حياته الشخصية. إن موقف البطل الصامد في المسرحية الأولى قد أعطى الفرصة لحالة التخبط الأخلاقي، حيث ينتقل أيوب (الشخـصية فـي المسرحية) إلى العالم الحديث وإلى شقة الكاتب، حيث يـشهد مـشادة بـين الكاتب وزوجته وأحد أصدقائه المزيفين المنافقين الذي ينتقد الكاتـب، لأنـه منهمك في عمله إلى حد إهماله لواجباته الاجتماعية، يعطي ذلـك الفرصـة لأيوب ليعلق على الزمن الحاضر ببعض الملاحظات خاصة التغيير الصادم في النساء ويتوسل في أن يعود إلى زمنه الماضـي، أمـا أيـوب الكاتـب فيترك في حالة شك حول مدى تلوث المجتمع؛ ذلك لأنه فقد براعتـه وحبـه الأصلي لزوجته.

في مسرحية "حبظلم" نجد الشخصيات الطيبة، وهم الأبطال التقليديون للرومانسية الشعبية في العصور الوسطى وألف ليلة وليلة وقد دمرهم حبظلم الذي يجسد الشر والفساد. تُفتتح المسرحية بحبظلم وهو يخاطب الجمهور مباشرة، ويقدم نفسه ويشرح كيف استخدمت أمه إغراء سحرها الأنثوي لتقنع الخليفة هارون الرشيد بأن يرقيه إلى أعلى المناصب في البلاد، رغم عدم كفاءته المكتسبة أو الطبيعية التي تؤهله لتلك المناصب، ونشهد في العديد من المشاهد على أفعاله الشيطانية حيث تستخدم نساء كثيرات للترويج لقضيته. في المشهد الأخير، حينما ننتقل إلى العصر الحديث نجد أن علاء الدين الطيب بعد صراعه بشجاع من أجل قيم ومبادئ الفضيلة والشرف والعدل يخضع لإغواء دليلة المرأة الشريرة القوية، ويشير إلى قبوله ما تعطيه له، القوة، الثراء وسكرتيرة حسناء وأيضًا شقة في حي الزمالك. تنتهي المسرحية مثلما بدأت بحبظلم، يمتدح عمله الجيد ويطلب من الشاهدين ألا يحكموا على علاء الدين قبل أن يختبروا أنفسهم؛ لأنهم سوف يرون شيئًا من حبظلم بظاظا في كل واحد منهم، لكن الشيء المهم هو ألا يثبّط ذلك من عزمهم، لأن الزمن الحاضر للأقوى ولا يوجد مكان للضعيف.

ورغم عدم وجود أحداث في المسرحية فإنها مثيرة وكان لها عظيم الأثر على الجمهور بسبب تقنيتها الشائقة المتعددة الجوانب، وأيضًا بسبب استخدام اللغة العربية الأدبية البليغة، وأيضًا بسبب النقد السياسي والاجتماعي العنيف لمصر في عهد عبد الناصر.

ميخائيل رومان

يعتبر ميخائيل رومان (١٩٢٧- ١٩٧٣) أحد الكتاب المسرحيين الذين ركزوا على موضوع الحرية الفردية، وأعطت أعماله تفسيرًا مؤثرًا وواضحًا عن كيفية سحق هذه الحرية تحت الضغوط السياسية والأخلاقية والنفسية، فميخائيل رومان يعتبر أحد الكتاب الشائقين والأكثر إثارة للجدل بين ابناء جيله من كتاب المسرح.

كان يشتغل بالعلوم ولكنه تحول إلى الكتابة بعد سن الخامسة والثلاثين، وفي الفترة القصيرة قبل وفاته ترك رصيدًا كبيرًا من المسرحيات، لم يستطع للأسف أن ينشر إلا نصفها(٤٠)، ومنعت الرقابة عرض بعض من هذه المسرحيات. كانت مسرحية "الدخان" (١٩٦٢) هي أول مسرحية طويلة من ثلاثة فصول لرومان كمحاولة لكتابة دراما وهي بالتالي تعتبر أول إنجاز له، المسرحية عبارة عن دراسة مؤلمة لعملية التخلص من الإدمان لشاب يدعى حمدي، وينتمي لأسرة من الطبقة الوسطي. حمدي شاب شديد الحساسية والذكاء كان قد أجبره والده (الذي توفي) على دراسة دبلومة في التجارة بدلاً من استكمال تعليمه الجامعي؛ حتى يستطيع أن ينتهي من دراسته بسرعة كي يساعده والده. أُجبر حمدي على العمل ككاتب طباعة، وهي مهنة كان يحتقرها في شركة لم يحترم أيضًا صاحبها، ورغم نجاحه بعد ذلك في الالتحاق بالجامعة لدراسة الفلسفة، وجد نفسه مجبرًا على العمل ككاتب مما جعله يشعر أن إنسانيته قد سلبت منه وأصبح مجرد آلة. "القشة التي قصمت

ظهر البعير" كانت عندما فقد إيمانه بوجود الله نتيجة قراءاته في الفلسفة وقراءة كتاب جعله يؤمن بعدم وجود هدف أو معنى أو حتى قيمة لحياته، وفي هذا المنعطف في حياته عندما فقد القدرة على التعايش عرف طريقه إلى المخدرات التي وجد فيها سلوته وبالتدريج أدمنها، ثم فك ارتباطه مع خطيبته وسرق مال شقيقته التي يعبدها، مما تسبب في فسخ خطبتها، وبعد ذلك يفصل من عمله بسبب إدمانه. ويظهر الآن وقد اعتمد كليًا على إدمان المخدرات وبلا أي مورد ويعيش على إحسان والدته وأخته اللتين بالكاد يتوافر لديهما المال، ويفقد احترامه لنفسه واحترام أخيه له، وهو طالب في السنة النهائية لكلية الطب والذي يمثل صوت الأخلاق الجامدة، فيحاول عبثًا أن يقنعه باستخدام الطرق العقلانية لإنقاذه، ويطلب حمدي من أخيه أن يترفق به في أحكامه، ربما بصورة واضحة تنم عن بصيرته كفيلسوف.

ألا تدري لماذا أدمنت؟ دعني أشرح لك لأنني أعتقد أنك لا بد أن تعرف أن ألد أعداء الإنسان هم هؤلاء الذين يجلسون في أبراجهم العاجية آمنين ويصدرون أحكامهم على باقي الناس، معتقدين بأن البشر ليسوا إلا آلات يمكن التحكم بهم وإصدار الأوامر لهم، لا بد أن تفهم خاصة وأنك طبيب بأن كل إنسان له عالم منفصل ومنعزل يعيش فيه كأنه سجين جلده، كل إنسان يحاول الهروب من سجنه إلى أصدقائه أو إلى الحب أو العمل، ولكن حينما يحل الظلام بالليل وتُطفأ الأنوار ويجد الإنسان نفسه وحيدًا داخل سجنه، بعض الناس يواجهون وحدتهم عن طريق الإدمان[٤١].

إن الحب والعطاء اللا محدودين من قِبل النساء في حياة حمدي، وكذلك القصة التي سمعها حمدي عن شجاعة أحد السجناء السياسيين الضعفاء وكان يتعاطى ولكنه لم يستسلم لمن سجنوه وعذبوه بوحشية، كل ذلك ساعده على المقاومة من أجل استعادة حريته من رذيلة الإدمان، في النهاية يحقق البطولة عن طريق شجاعته في مواجهة الحقيقة العادلة ورفضه للادعاءات الخاطئة والعار في المجتمع، ويصمم على الاعتماد على النفس بالتحرر من كل ما يقيد حريته سواء حب الأم أو الأخت أو الخطيبة، التي يعتبرها نوعًا من أنواع الضغط. وعلى الرغم من العناصر الميلودرامية[٤٢]، فمسرحية الدخان نجحت في إبداع شخصية وجودية ثائرة على الرغم من عدم وضوح صورته التي ينوه ويشير إليها الكاتب ومثل الصورة غير الواضحة لدوافع البطل، مثل عدم التحقق الثقافي، المشاعر الأوديبية تجاه والده ووالدته، والرغبات المحرمة تجاه أخته وكذلك عجزه الجنسي. تتضمن المسرحية مشاهد لا تنسى مثل وجود حمدي في وكر داخل العالم السفلي، حيث يتم تعذيبه وضربه من قِبل تاجر المخدرات رمضان وبلطجيته (الفصل الثاني، المشهد الثاني)، وهو مشهد كتب بمهارة وبعمق في المشاعر.

استخدم رومان اسم حمدي لأبطال مسرحياته الخمس "الوافد" (١٩٦٥)[٤٣]، "المزاد" (١٩٦٦)، "المعار والمؤجر" (١٩٦٦)، "الزجاج" (١٩٦٧)، "كوم الداب" (١٩٦٩)، ولم ينشر من تلك المسرحيات سوى "الوافد" و"الزجاج"[٤٤].

كل أبطال هذه المسرحيات ثوار على أشكال مختلفة من القهر، يتسمون بالتباهي بأنفسهم والحساسية المفرطة التي تأخذ شكلاً إبداعيًا أو فنيًا ينمُّ عن موهبة ما، ونجد أن تطرفهم بسبب خبراتهم الكابوسية يدفعهم إلى حافة الجنون. ويعنى هؤلاء الأبطال بقضايا ثقافية وسياسية واقتصادية مهمة تتصل بزمانهم، الحرية والاستبداد، الفرد والهيمنة الجمعية، التمرد، الفرد والثورة الاجتماعية، المسؤولية والالتزام، حق الإنسان المطلق في الوجود، الحق في الانتماء والتعبير والنقد للآراء السياسية، الحب والجنس والزواج، العمل والأخلاق، الولاء وخيانة القلم، التقليد والجمود المذهبي، الموت والإحياء، التغريب الميتافيزيقي، والهزيمة والانتحار(٤٤).

مسرحية الوافد من فصل واحد، توضح أن رومان قد تعلم فن الاقتصاد اللازم لكتابة الفاعلية الدرامية، فبدلاً من التناول الواقعي لتسلسل أحداث وتفاصيل الصراع وألم الشخصية كما نجده في "الدخان"، يركز الكاتب هنا على موقف واحد مهم في حياة بطله مستخدمًا التقنيات العبثية والتعبيرية التي يتبناها في مسرحيته الأخرى "الخطاب" (١٩٦٥) وهي من فصل واحد، حيث نجد الكتابة مختصرة جدًا وتجري الأحداث بالتبادل بين مطعم داخل فندق وداخل مستشفى بأجوائه غير المريحة المعقمة حيث الحوائط ناصعة البياض، معلق عليها صور وأدوات طبية ورسم بياني كبير. إحدى الصور المعلقة على الحوائط تعبر عن عامل مفتول العضلات وفلاحة تغطي رأسها وتعبر عن النظام الاشتراكي، البطل يُشار إليه بالوافد ولكن اسمه الحقيقي "حمدي" يكشف عنه قبيل النهاية، وهو رجل في الثلاثين من عمره يجلس إلى مائدة

مجهزة للطعام ويبدو عليه الجوع وحيث إنه لم يأكل منذ يومين، يراه غريب مار يحييه بحرارة ويشعره بأنه صديق قديم وينقل له تحيات ميخائيل رومان الذي يزعم أنه صديق مشترك واسمه على الفندق، يفزع المنـــدوب عنـــدما يسمع بأن حمدي لا يعرف أحدًا بهذا الاسم، ويرجع سبب ذلك إلى أن شعوره ليس نفسه اليوم، ويعتقد بأنه ربما يكون سكرانًا، يفاجئ المنـــدوب حمـــدي عندما يخبره أنه يعرف عنه كل شيء، سِنّه واســـم والديـــه وعنـــوان بيتـــه ووظيفته، وأين يمضي أمسياته ويكتب رقم تليفونه في مفكرته، ثم يـــسأله إذا كان يريد أن يعمل معه في الفندق، وعندما يظهر حمدي بعض التردد ويسأله أن يمنحه بعض الوقت للتفكير، يعتقد المندوب بأنه غير عاقل لأن هذه تعتبر فرصة العمر، ثم ينصرف ليلحق بميعاد قطار ويتمنى له عشاءً جيدًا، يـــأتي النادل ويطلب من حمدي أن ينتقل إلى طاولة أخرى، يثرثر حمدي مع النادل رغم أن النادل يرد بكلمات مقتضبة عليه، وعندما يقول له إنـــه يمكنـــه أن يطلب ما يشاء، يفكر حمدي في أطباقه المفضلة وبسخرية مأســـوية يقـــول مازحًا: "سوف أطلب الوجبة التي يريدها الرجل قبل أن يُعدم"، عندما يقولون له: "لديك ساعة واحدة لتعيش ماذا تريد أن تأكل"(٤٦). وفي مونولوجه الواقعي مع النادل صرح باحتقاره لسلوك الرجل الغريب، وبأنه كان على وشـــك أن يفصح عن هذه الكمية المجهولة من المعلومات، ويفصح عن حقيقة ماضـــيه "رغم أنني كنت بريئًا فقد أمضيت ثلاث سنوات وراء القضبان في السجن لم أر نور الصبح خلالها، وناهيك عن الاستجواب والضرب واللكمات والشتائم والذل في تلك الفترة"(٤٧). وعندما طلب الطعام الخاص بالرجل المهم (بينما

طلب الزبائن الآخرون نفس الطعام، وهو عبارة عن أربع قدور ضخمة الحجم) يسأله النادل إذا كان سيمكث في الفندق وإذا كان كذلك سأله عن رقم غرفته ووقت وصوله ووسائل المواصلات، رقم وميعاد القطار، لأنه لا يوجد طعام إضافي في الفندق، الطعام يكفي فقط نزلاء الفندق. ثم تتطور الأسئلة لتصبح استجوابًا مؤلما، وعندما يسمع النادل أن الوافد فقد تذكرة القطار بدلاً من أن يعطيه طعامًا ليسد جوعه أخذه للمدير وينصحه في نفس الوقت أن يقلل من كلامه لمصلحته حتى لا يسمعه أحد وهو يعبر عن آرائه، فجأة يحاول حمدي الهرب، لأنه خشي أن يحاول أحدهم قتله فيقتادوه عنوة إلى المدير الذي يتضح أنه ينتمي لنفس بلدة حمدي، تصير الأمور بينهم جيدة في البداية، ولكن عندما يسأل عن الطعام يعيد الآخر عليه نفس السؤال: هل تقيم معنا في الفندق؟ ثم يسأله عن تفاصيل لا يستطيع حمدي أن يجيبه عنها، وبالتالي يقول حمدي إنه لا يريد أن يأكل. يترتب على ذلك إخباره بأن الطعام إجباري في الفندق، وأن من يرفض أن يأكل سوف يعرض على الطبيب الذي يوقع على تسع نسخ ثم يستدعى لشهادة مضادة اثنين من الشهود، ولا بد من وجود طابع دمغة يتم إلغاؤه وتسجيله في مكتب الأفعال والألقاب، وسوف يتم إرساله بالبريد في مدة أقصاها شهر، ولا بد من النشر في صحيفتين من الصحف الرسمية على الأقل ومجلتين أسبوعيتين أو...(٤٨).

يسأل حمدي عن الوظيفة ويقال له "الضغط على الزر" ولا يحصل على راتب لأنه سوف ينال شرف الضغط على الزر، يخبره حمدي برأيه في كل الموجودين في الفندق فكلهم كلاب. يشعر حمدي أنه وقع في فخ، فهو لا

يُعتبر نزيلاً في الفندق، وبالتالي لا يستحق الطعام لأنه فقد تذكرته، وأيضًا لا يستطيع المغادرة لأنه لم يكن حريصًا بالقدر الكافي للتعبير عن آرائه. يطلب المدير حضور خبير، ويتبين أن الخبير ما هو إلا صديق قديم لحمدي لم يقابله من سنين عديدة: فقد كانا رفاق نضال ضد الاحتلال البريطاني، يتعانقان ويشتكي حمدي إليه قائلاً: "لقد عذبوني وعانيت معهم، إنهم يريدونني أن أدفع حياتي ثمنًا لكسرة خبز"[٤٩]. وقبل أن يجيبه صديقه يسأله حمدي وكأنه يحاول التأكد مما إذا كان يضغط هو الآخر على الزر، وعندما يجيب على الفور بـ "طبعًا" ينهار حمدي على مقعد حاملاً رأسه بين راحتيه، ويتضاعف بؤسه عندما يعرف أن أخت صديقه الرقيقة واللطيفة التي كانت تعجب بقصائده تعمل هي الأخرى بنفس الفندق، يعرض على حمدي العمل في الفندق مرة أخرى، ذلك لأنه لا يوجد لديهم ما يكفي من الشعراء، ولكنه لن يسمع قصائده. يخبره صديقه بأنه لا بد وأن يزود الآلة بمعلومات عنه: تاريخه الشخصي ويسجله،... إلخ، حتى يستطيع الحصول على الطعام، لأنه من دون هذه المعلومات فوجود حمدي نفسه عرضة للشك، يصرخ حمدي عند ذكر الضغط على الزر ويرفض عرض صديقه في أن يطلب من رؤسائه بعض الطعام بشرط أن يزود الآلة بالمعلومات عنه، عندما يظهر المندوب يتفاعل حمدي، ولكن سرعان ما يفقد الأمل عندما ينكر الآخر معرفته أو حتى رؤيته قبل ذلك. شعر حمدي بأنه منعزل تمامًا، وتنتهي المسرحية بأحدهم يسأله عمّا يريد أن يأكل بالتحديد، يعتلي حمدي المنصة مستعدًا للشنق ويصيح بأنه لا يريد أن يموت. من البداية يبدو أن الفندق غير

عادي وإنما يرمز إلى النظام الشمولي بنظامه التعسفي بكل تفاصيله التي يتم حسابها بدقة وبأسلوب علمي، إن النظام الذي تأسس علـــى أحـــلام الـــشعب وطموحاته ونضاله قد اكتسب قوة ذاتية استبدادية تسيطر على الشعب الـــذي صنع هذا النظام، أو نفس الشعب الذي بنى بمثالية وببطولة هذا النظـــام قـــد تحول إلى عبيد للنظام أو تروس لآلة ضخمة تعمل بلا تفكير، وحدها تستخدم الناس وتنظم وتوزع كل شيء عليهم(٥٠)، الطعام والعمل فقط لكـــل مـــن لا ينتقدها وينفذ الأوامر، "الضاغطين على الزر" فقط، لا يوجد مجال أو مكان للفرد أو للمعترض، ولهذا السبب فإن الوافد حمدي لا بـــد وأن يمـــوت. إن مسرحية "الوافد" تعتبر إحدى أقوى المسرحيات التي أُنتجت في فترة ما بعـــد ثورة مصر (١٩٥٢) تتكون شخصية البطل بالتدريج من خـــلال حواراتـــه الطويلة، والتي تشبه سلسلة المنولوجات المصحوبة بأفعال خارجيـــة قليلـــة، وعلى الرغم من ذلك فإن التوتر الدرامي يستمر طوال المسرحية، يثير الجو العام الرعب والشعور بالحصار يشبه مناخ كافكا الذي أبدعه الكاتب بمهارة وحساسية شديدتين، كما يستخدم اللغة المنطوقة باقتصاد وشاعرية ويختلـــف في ذلك عن مسرحية "إدريس" "العراة". فمسرحية ميخائيل رومـــان ليـــست سياسية فحسب، بل إنها دعوة للحرية الفردية أو صيحة من القلب، ليست ضد النظام الشمولي فقط وإنما ضد الأنظمة المغلقة، سواء أكانت سياسية أم غير ذلك.

مسرحية الخطاب كتبت في نفس العام مثلها مثل الوافد ولكنها تتبنـــى تقنية عبثية بصورة أكبر، ومن ثم يصعب تتبعها(٥١). يُشار إلى البطل ببساطة

بـــ "هو" حيث يلعب الورق في شقته متظاهرًا بأنه يلعب ليحقق مكسبًا كبيرًا بصورة (آلية) من دون أي شعور بالتسلية، لكن فقط ليتجنب الملل، وفي أثناء اللعب تحضر الخادمة العجوز خطابًا له يجد بداخله شيكًا بمبلغ كبير، فيتحول إلى مستبد قوي يفكر في كل الأشياء التي كان يحلم بها التـــي يـــستطيع أن يحصل عليها الآن، تستمر الخادمة العجوز في إخباره أن الأحلام لا بـــد أن تكون مشروعة[٥٢] تعليقًا يثير غضبه، يسأله زميله في اللعب مداعبًا عمّا إذا كان يعرف من الذي أرسل له الشيك فيبدأ في التشكك، وتدريجيًا يشعر بالقلق حيال الشخص الذي لا يعرفه الذي من الواضح أنه يعرف عنه كـــل شـــيء وبالتالي يمكنه أن يتحكم في مصيره، وبعد أن أثاره صديقه بدأ يفكر فـــي أن يمزق الشيك كي يتحرر، أرهق نفسه إلى حد أنه كاد يفقد تحكمه الشخـــصي وعندما تذكّره الخادمة العجوز أن الأحلام لا بد وأن تكون مشروعة، يُهـــرع إليها، وفي نوبة من الجنون يقوم بخنقها وهو يقول لها: اصمتي، اصمتي يـــا امرأة، الأحلام لا بد أن تكون مشروعة، إن ذلك ضد روح الإنسان، إذا كانت الأحلام مشروعة فكيف تكون أحلامًا تصبح لا شيء نفايات، أنا فقـــط مـــن يمنح بعض المشروعية للأحلام لدى القـــوى لجعلهـــا مـــشروعة. تنتهـــي المسرحية بعودة رفقائه، وهو يكبل يديه في الأصفاد ويصطحبه، وكأنه ملكٌ متوّجٌ بإكليل الشهداء في مسيرة واجمة حيث يتم إعدامه.

مسرحية "الخطاب" صعبة لأن الشخصيات تتغير بصفة مستمرة، السيدة العجوز تظهر في أدوار متعددة فتارة نجدها الخادمة ثم أمه وزوجتـــه، هـــو نفسه يتغير فيظهر أحيانًا في دور أبيه، أما رفقاؤه الأربعة فنجـــدهم أحيانًـــا أصدقاء له يلعب معهم الورق في المساء، وأحيانًا كأعداء يخططـــون ضـــده

وهم على علم مسبق بما سيحدث له؛ ولكن الهدف من المسرحية هو التأكيد على حرية الفرد.

في مسرحية "الزجاج (١٩٦٧)، وهي مسرحية من مشهدين طويلين حيث نجد حمدي يتمرد على زوجته وعلى القيم الزائفة التي تمثلها (الزجاج يرمز إلى بريق الزجاج الذي يخفي البضائع السيئة خلفه في الدكان). يرجع حمدي الكاتب المغمور إلى منزله يومًا ليكتب بعضًا من أفكاره على الورق بعد أن أنهى عمله، ولكنه يجد أن شقته منقلبة رأسًا على عقب حيث تقيم زوجته الانتهازية البرجوازية حفلة تستضيف فيها بعض سيدات المجتمع الراقي، ولأن زوجته ترتدي سروالاً لا يلحظه الخدم عندما يطلب فنجاناً من القهوة، ولا يستطيع حتى أن يجلس في مكتبه، ويطلب منه أن يجلس في غرفة نومه بأوراقه أو أن يخرج، وعندما يعرف أن زوجته قد أرسلت ابنه إلى خالته ليفسح لها مجالاً الحفل ينفجر في غضب ويصر على إرجاع ابنه إلى البيت، ورغم ذلك يوافق على عمل مشوار لزوجته. ينتهي المشهد الأول بتركه الشقة وذهابه لشراء الكعك لحفل زوجته، أما المشهد الثاني فتقع أحداثه في الشارع، وفي طريقه إلى الشارع يلفت انتباهه الالتماس المكتوب في الشارع خارج دار الأوبرا، وعندما يشعر بعدم كفاءته ككاتب يذهب ليسأل أحد الكتاب عن الالتماس ضد رئيسيه التي حدثت مشادة بينهما وبين زوجته. وفي الحقيقة هذا الالتماس ضد العالم العدواني، ولا يصرح للكاتب لمن يوجه هذا الالتماس مما يثير الشكوك في نفس الكاتب خاصة مع مظهره كرجل متعلم.

تحدث مشاجرة بين جمهور من الناس وضابط شرطة وفتوة ينتج عن ذلك كم من المرح وعدم الفهم، يعتقد الجميع أنه جنون، ولكن تسنح له الفرصة في إلقاء تصريحات غاضبة يهاجم فيها القيم الزائفة للمجتمع استطاع أن يمس وترًا لدى الجمهور بالتدريج.

عندما تنزعج زوجته لتأخره وعدم إحضاره الكعك تظهر في المشهد وتجد زوجها الذي يستمر في تعريتها وفعليًا ينزع عنها الشعر المستعار أمام الجمهور، تنتهي المسرحية بالصلح بعد أن استطاعت الزوجة أن تتطهر وتتعلم من أخطائها.

مسرحية "الزجاج " ليست مُحْكمة البناء، فالجزآن أو المشهدان منفصلان تقريبًا، كل مشهد منهما يمكن أن يكون مسرحية قائمة بذاتها (ذات فصل واحد) غير أنها تحتوي على نقد نافذ للقيم البرجوازية التي كانت سائدة في المجتمع المصري رغم الثورة الاشتراكية، وفي المشهد الثاني تحديدًا في الجدل بين حمدي والفتوة الذي يثير الفكاهة غير المعتادة في مسرحيات رومان القاتمة.

ألفريد فرج

ورغم أنه كتب مسرحية "ليلة مقتل جيفارا العظيم" (١٩٦٧)، فإن ميخائيل رومان ينفي تصنيف مسرحه على أنه سياسي، زاعمًا أن اهتمامه الأساسي كان حرية الفرد من كل القيود، وذلك لإيمانه العميق بعظمة وقدسية

الإنسان الفرد(٥٣)، وفي الحقيقة فإن اهتمامه الشديد بقضية الإنسان (الفـــرد) جعلت بعض النقاد الماركسيين يتهمونه بالترويج للعدميـــة وللـــسلوك غيـــر المسئول وغير المحكم نحو المجتمع(٥٤). وعلى العكس من ميخائيل رومـــان نجد ألفريد فرج (١٩٢٩)، يصرح بأن موضوعات مسرحياته كلهـــا ثوريـــة وسياسية "من خلال معرفتي بنفسي فإنني على وعي تام بما أكتبه، ولا أعتمد فيه على إلهام عقلي الباطن، فأنا أعلم مسبقًا بالأفكار التي أود أن أشارك فيها جمهوري وأشعر بالقلق، لأن هذه الأفكار لا بد أن تكون تقدمية وثورية"(٥٥).

مسرحية "سقوط فرعون" تعتبر أولى مسرحيات فرج، وقد أُنتجت عام (١٩٥٧)، رغم أنه كتبها عام (١٩٥٥)، وهي التي جعلته مشهورًا بين يـــوم وليلة بسبب ردود أفعال النقاد تجاهه، بعضهم كان غاضبًا والبعض الآخـــر متناقضًا. كان هناك إجماع بأن المسرحية كتبت بصورة جيدة؛ ولكن بناءهـــا الضعيف وغموضها كانا السبب في الهجوم عليها. إن "الفرعون" المعنيّ في مسرحية فرج هو إخناتون (كتب باكثير عنه مسرحية شعرية ١٩٤٠) وقـــد رأى في شخصية إخناتون نموذجًا تراجيديًا يعاني صراعًا داخليًا بين ديانتـــه السلمية الجديدة وبين واجباته الواضحة كملك لدولة تستلزم العنف والإثـــارة، تنازل إخناتون في مسرحية فرج عن العرش لابنه لكي يتفرغ مثل الرســـول لمهمة نشر تعاليم ديانته. وبدلاً من أن يركز على هذا الصراع، بـــدد فـــرج طاقته وضحى بموضوعه في سبيل تضمين قـــضايا أخـــرى وصـــراعات خارجية، ورغم ذلك فإن المسرحية تلفت الانتباه ذلك لجوها الشعري الـــذي

أبدعه فرج عن طريق استخدامه المرهف للغة العربية الأدبية؛ وكذلك لأن المسرحية محاولة أمينة وجريئة لرسم بطل تراجيدي.

والرسالة السياسية واضحة وهي: إن الحاجة إلى الفعل الجاد لإدارة شئون المجتمع الإنساني أهم شيء.

مسرحية فرج التالية هي "صوت مصر"(١٩٥٦م)، وهي عمل وطني مستوحى من العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦م، تقع أحداثها في بورسعيد وتجسد باللغة العامية كفاح المقاومة المصرية ضد قوى الاحتلال الإنجليزي/ الفرنسي تدور أحداثها داخل شقة أحد رجال المقاومة اسمه محمود (بالمصادفة لا نراه أبدًا)، حيث نجد أخت محمود "فاطمة" وثلاثة من زملائه وضباط جيش يقومون بتنظيم عملياتهم. هناك ملمحان في هذه المسرحية يستحقان التعليق، الأول هو محاولة ربط الكفاح من أجل تحرير البلد من القوات الأجنبية بتحرير المرأة المصرية: فاطمة التي رفضت أن ترحل مع الآخرين وأصرت على البقاء من أجل البحث عن أخيها، بل صممت على أن تأخذ دورًا إيجابيًا في الكفاح وهو أن تحمل سلاحًا وتقاتل، وبدلاً من لعب دور الممرضة الذي كانت مكلفة به قالت لخطيبها إنها لن تترك وظيفتها كمدرِّسة في المدرسة بعد الزواج وتتهمه بالجبن لتأخيره زواجهما، وتحثه على إتمام الزواج الآن لأنهم معرضون للموت في أي لحظة. وعندما تسمع بنبأ وفاة أخيها محمود تحمل بندقيته، وتكرس نفسها للكفاح المسلح مثلها مثل الرجال، وتوضح لخطيبها أنها أصبحت الآن امرأة مختلفة.

أما الملمح الثاني فهو على الرغم من فكرة الوطنية السائدة، فإن فرج لا يرسم صورة مثالية لشخصياته، حيث نراهم منغلقين في شقة ينتظرون بقلق عودة محمود الذي يخشون أن يكون قد مات، فنجدهم يتشاجرون فيما بينهم ويرفض المدنيون منهم الاستماع لنصائح الضابط بعد سماعهم أنباء عن موت أفراد عائلاتهم، فنجدهم يتصرفون حسب أهوائهم الشخصية، ويرفضون الانسحاب التكتيكي حسب أوامر الضابط من بورسعيد ويقررون البقاء للدفاع عن وطنهم بمن فيهم الضابط مهما كلفهم ذلك (مهما كان الثمن). مسرحية "حلاق بغداد" كتبت عام ١٩٦٣ وتعتبر فانتازيا وتحتوي على قصتين منفصلتين مأخوذتين من التراث الأدب العربي للعصور الوسطى، الأولى تحمل عنوان: يوسف وياسمينا وهي معالجة درامية لحكاية من ألف ليله وليلة، بينما الثانية "زينة النسا" مأخوذة عن كتاب الجاحظ "المحاسن والأضداد". الصلة الوحيدة بينهما كمسرحية من فصل واحد هي شخصية حلاق بغداد، أبو الفضول، الذي يظهر في القصتين مع شخصيات ثانوية، مثل الخليفة، والجلاد، والوزير، والقاضي.

تبدأ كل من المسرحيتين بشخصية تقدم نفسها للجمهور وتلعب دورًا مثل جوقة شكسبير؛ فتعطي معلومات تساعد على تطور الحدث. تعتبر حلاق بغداد كوميديا خفيفة تقدم شخصيات نمطية من الأدب الشعبي، مثل الخليفة العادل المتسامح الذي يتسم بالمرح والوزير الذكي الدقيق والقوي، رجل البلاط الانتهازي، التاجر البخيل والعاشق التعس والمفلس الطيب واسع الحيلة الذي يمثل الشعب[٥٦]، والحلاق الثرثار المتطفل الذي يساعد الناس في

مواجهة متاعبهم، ولكنه يخسر وظيفته ويُعاقب من قِبل الحاكم المستبد. تماثل الحبكات الخيال الشعبي: فهي معقدة وأحداثها غير منطقيـــة، الحيـــل تُحـــاك بواسطة حلاق بغداد الذي يظهر في ثوب البهلوان الطيـــب ولكنهـــا تنتهـــي نهايات سعيدة، ففي المسرحية الأولى يتم إنقاذ امرأة جميلـــة مـــن الـــزواج بالوزير العجوز وتتزوج من حبيبها الشاب، بالمثل في المسرحية الثانية يـــتم إنقاذ أرملة جميلة شابة من مصير أسوأ من الموت عن طريق حيلة فريـــدة وتستعيد ثروتها (ميراثها) الذي تركه لها زوجها وكانت قد سرقت. لعل أبرز ملامح هذه المسرحية هي تعمد فرج استخدام شـــكل بـــسيط للغـــة العربيـــة الفصحى ساعده على تجسيد موضوعه(٥٧)، وهناك عنصر سياسي أُقحم فـــي حلاق بغداد، فعند نهاية المسرحية الثانية يعبر الخليفة عن شعوره بالغـــضب لحدوث مظالم كثيرة في مملكته ويعتقد بأنه مسئول عن حدوثها(٥٨).

تشكل السياسة حيزًا كبيرًا في مسرحيات ألفريد فـــرج الجـــادة، ففـــي أعمال مثل "سليمان الحلبي"(١٩٦)، وهي مسرحية تاريخية من أربعة فصول كتبت بالعربية الفصحى عن الطالب السوري الأزهري الذي قتـــل الجنـــرال كليبر (في حملة بونابرت) في القاهرة عام ١٨٠٠م. تتتبع المسرحية تطور فكرة القتل من ظهورها في عقل سليمان الحلبي، وتنتهي بالقبض عليه أثناء جلوسه هادئًا تحت شجرة في حديقة القصر بعد أن أنهى المهمة. يتأثر شكل المسرحية إلى حد ما بمسرح بريخت الملحمي: توجد جوقة تـــذكّرنا بجوقـــة شكسبير حيث تزود الجمهور بالمعلومات التي يحتاجها ولكنها أحيانًا توظف مثل الجوقة الإغريقية، فهي تعلق على الأحداث وتـــصدر أحكامهـــا. تبـــدأ

المسرحية بالجوقة توضح الصورة للجمهور وتشرح لهم بأن الأحداث التي سوف يشاهدونها تقع مباشرة بعد قمع الفرنسيين لثورة الشيخ السادات في عام ١٨٠٠م، يتبع ذلك مشاهد متتالية قصيرة فعلى سبيل المثال، نشاهد ثلاثة من المدينة ينادون على السكان ليذيعوا عليهم القوانين المجحفة التي فرضها الفرنسيون على قادة الثورة وعلى كل سكان القاهرة، يتبع ذلك مشهد السكن المتواضع لأحد طلاب الأزهر حيث يناقش شباب الثورة خطوتهم التالية، ثم ننتقل إلى قصر الحاكم الفرنسي للقاهرة حيث يقام حفل راقص، تتم مقاطعة مشهد الحفلة عدة مرات في نقلات سريعة بين حلب حيث سليمان يودع أمه أو يتكلم مع صديق له قبل أن يرحل إلى القاهرة، وفي الحقيقة تحتوي المسرحية على أكثر من أربعين مشهدًا أو صورة مرسومة، بعضها قصير جدًا لا يزيد على نصف الصفحة مثل وقوف سليمان خارج منزل الشيخ السادات، حيث تخبره زوجته بالذل والإهانة والضرب التي عاني منها زوجها على يد الفرنسيين[٥٩].

على المستوى الظاهري موضوع "سليمان الحلبي" على ما يبدو إنه يدور حول القومية العربية وكفاحها ضد الاستعمار الفرنسي، رغم تصوير كليير بالأبيض والأسود ويظهر كوحش مستبد يذل المصريين ويكسر نفوسهم وكرامتهم؛ لكن الكاتب لا يفسر أو يوضح كثيرًا الحقائق المخجلة عن التاريخ العربي مثل سرقة اللاجئين أثناء الحرب وتجريدهم من أمتعتهم وملابسهم من قِبل البدو العرب في الصحراء، ويكشف عن جرائم لقاطع الطريق حداية وعصابته رغم وجود عنصر الفكاهة الذي يخفف من وقع الجرائم. وحتى

حداية يظهر في البداية وهو ليس مجردًا تمامًا من الوطنية، ويبدو ذلك عندما يعرض أن يشارك بالمال من أجل دفع كفالة إخلاء سبيل الشيخ السادات[٦٠]، ولكن يرفض عرضه لأن ماله حرام، هناك سبب آخر لإضافة مشهد قاطع الطريق، وذلك حتى تستطيع الجوقة أن تعقد المناظرة بين الجنرال المستبد كليبر الذي يحكم البلد وبين حداية (قاطع الطريق) فليس من حقه حكم مصر تمامًا مثل المال الذي يسرقه حداية بالقوة[٦١]، وليست مصادفة فيما بعد أن يتخذ الحكام الفرنسيون من حداية حليفًا يكافئونه بمنصب جابي الضرائب ويغدقون عليه بالأموال والثراء والقوة.

وبنظرة مدققة إلى مسرحية "سليمان الحلبي" يتضح أن دافع سليمان لم يكن القومية العربية فحسب ولكن إحساس عقلاني بالعدالة، عندما تسأله الجوقة لماذا جاء من حلب ليقتل الجنرال الفرنسي بينما في سوريا لديه الحكام الأتراك الذي لا يقلون استبدادًا ووحشية عن كليبر، وكان بإمكانه اغتيالهم، كانت إجابته، أن والده ظُلم من قِبل الأتراك وإذا قتلهم فسيكون ذلك بمثابة انتقام، أما قتل الجنرال الفرنسي من ناحية أخرى، فيعتبر فعلاً عقلانيًا عادلاً خاليًا تمامًا من أي انتقام[٦٢].

وبعيدًا عن كون سليمان الحلبي مسرحية تاريخية فهي ترمز إلى مصر الحديثة، والتاريخ بمثابة إطار أو سلم يوصل فرج لغايته. شرح فرج استخدامه للتاريخ ذات مرة فقال: "إنني أعتبر الشخصية التاريخية شخصية معاصرة بكل ما تعنيه الكلمة، فقط أجدها أكثر تركيزًا كوسيط للتعبير عن

الحقيقة الشاملة التي أُعنى بها، ولأن الشخصية التاريخية خالية من الأحداث والقوالب الشكلية المعروفة في زماننا"(٦٣).

يقترب فرج في استخدامه المسرح للتعبير عن الحقائق العامة في كتاباته من تقاليد الحكيم الذي تأثر به كثيرًا(٦٤). إن الحقيقة العامة أو المشكلة التي تعالجها مسرحية "سليمان الحلبي" هي العدل: هل العدل مطلق أم أساسي، هل يكون الإنسان مذنبًا بارتكابه ظلمًا، عندما لا يخطئ في حق نفسه ولا يقوم بمحاولة لإيقاف الحاكم الظالم، مهما كانت العواقب أو الثمن؟

في هذا السياق تُعتبر المسرحية معالجة للمبررات المنطقية، الاغتيال السياسي لأي طاغية، إن الصلة المعاصرة للمسرحية تتضح في وصف المصريين للحياة تحت الحكم الاستبدادي للمستعمر الفرنسي عندما يتعرف المصريون على أشكال الحياة تحت الحكم الديكتاتوري لعبد الناصر(٦٥)، في نقطة معينة يبدو أن الكاتب قد تناسى أن البطل ليس مصريًا وإن كان يبدو مثل المصريين عندما يتكلم:

هنا من فوق التل المرتفع للأرض الخراب أرى القاهرة كلها، آه كم هي عظيمة ومع ذلك يا للشقاء يا وطني! يا منبع آمالي وأفكاري يا قلب العروبة النابض، كم أكرهك الآن كم أصاب بالغثيان، هنا الحقيقة تحت الأقدام تتعفن تحت أكوام القمامة والفضلات في كل مكان(٦٦).

مرة أخرى تبدو كلمات سليمان وكأنها تشير إلى سوء استخدام الحرية وإلى تأثير الحكومة المستبدة على الحياة عندما تستخدم الجاسوسية.

إننا نسمح للأفكار الخطيرة أن تدور في رءوسنا بحرية: تراقبنا العيون الشريرة مثل الثعابين التي ترسلها السحرة إلى موائد طعامنا حتى تعافه نفوسنا، يأتون إلى أعمالنا لإلهائنا كي يسكنوا مخادعنا ويزرعوا فيها الأشواك، ثم تفتح بعد ذلك أبواب الجحيم فيصبح الجحيم هو حياتنا اليومية: نبض الدماء التي تسري في عروقنا كأنما يصيح قائلاً: اركع وادفع، امنح رجولتك للعار والخزي، عرض أطفالك لوخز الجوع، أرسل رأس جارك للمقصلة، أعْطِ أعْطِ.. اركع وادفع، اسجد كما تشاء ولكن ليس لخالقك[٦٧].

يشير إلى كليبر بحاكم المستعمرة ولكن سليمان يقول إن حاكم المستعمرة لا يخشى غير الكاتب أو الفنان[٦٨]. لا يمكن القول بأن فرج يفكر بكليبر هنا، إن الرجل الذي يلهم سليمان بمثل تلك الأفكار ليس بالضرورة أن يكون أجنبيًا ولكن الحاكم المطلق المستبد، وعندما يشاهد موكبه يقول:

لقد شاهدتك لأيام عديدة .. يا تُرى كيف يمنح الله مثل تلك القوة لمغتصب صوت الطبول العالي.. يبتعد الناس عنه كأنه الطاعون ورغم ذلك يقترب منه الوجهاء وكأنه منبع كل الأشياء الجيدة، كما هو مهيب وملهم عندما يحول نظرته ببطء مثل نمر أسود وكأنه سلطان محمل بالغذاء والشراب خرج في نزهة وقت الظهيرة يتفقد أحوال مملكته بكبرياء شديد. نظرته لا تنمُّ عن مكر أو عن خوف، وذلك هو ما يثير الدهشة في الموقف كله، إن ذلك الرجل لا يصدر أوامر بلسانه ولكن بنظرة بسيطة من عينية يأمر فيطاع، ما أغرب ذلك الحكم، أن يكون رجل واحد هو الحاكم المطلق للمستعمرة وفي أوج قوته ولا يقلقه شيء[٦٩].

استطاع فرج أن يبدع في تصوير شخصية سليمان الذي يظهر كبطل تراجيدي يتسم بالذكاء والحساسية والأمانة الشديدة، يريد سليمان أن يفعل شيئًا من موقع منطقي تام، ولكنه يضطرب بسبب قضايا أخلاقية: لأنه يتسبب في إلقاء الشرطة الفرنسية القبض على اللص حداية ويلقي باللوم على نفسه، لأن ابنة اللص التي تركها والدها مفلسة اتجهت لممارسة الدعارة، نتيجة لذلك يجد سليمان نفسه في معضلة أخلاقية، ومثل باقي القضايا الأخلاقية لا يجد لها إجابة، وعندما يذهب لأستاذه لمواساته، يجد نفسه وحيدًا لأن كل الناس من حوله يتخذون موقفًا مختلفًا ويجد نفسه مفصولاً من جامعته بناء على توصية من أحد أساتذته السابقين، فهو إنسان شديد الاستعلاء وعصبي يعتقد زملاؤه أنه غريب الأطوار عفوي وخطير(٧٠) وربما مجنون، مثل هاملت يتحول فجأة من حالة اليأس الشديد والإحباط إلى التطرف في الحيوية والتشوق، على سبيل المثال عندما يجذب قناعًا من أحد الباعة ويستغرق في التمثيل والحماقة(٧١). وفي الحقيقة، نجد عدة خصال تشبه هاملت في شخصية سليمان: فهو ليس فقط فريسة الشك والانطواء، ولكنه يستسلم إلى فلسفة الأشياء والتفكير في كنهها الأخلاقي: الأفكار القاتمة والشريرة حول عالم زائف منافق، يتحدث مع صديقه محمد بطريقة تذكرنا بحديث هاملت مع صديقه هوراشيو ككاتم لأسراره، لديه هوس بمهمته إلى حد التشويش ومرتبك من فرط إحساسه بعظم مهمته؛ وذلك عندما يقول في نهاية أحد منولوجاته، إنه وحده عليه أن يميز بين الزائف والحقيقي، وأن يختار بين الفعل واللا فعل. لسوء الحظ أن فرج لم ينجح في بناء أي شخصية أخرى في

المسرحية لدرجة المقارنة مع سليمان، لم يعطِ سليمان الفرصة للتفاعل مع أحد، وقد سلب ذلك البعد الثالث لشخصية سليمان وتسبب في عدم المواءمة الدرامية للمسرحية.

كتب ألفريد فرج عام ١٩٦٥ ثلاث مسرحيات من فصل واحد. مسرحية "بق بق الكسلان" و"الفخ" بالإجماع + واحد"[٧٢]. تعتبر المسرحية الأولى معالجة درامية لحكاية من ألف ليلة وليلة، وهي بمثابة منولوج له هدف تعلم يحض على قيمة العمل الاشتراكي الجيد، ويحذر من الكسل وأحلام اليقظة لأن ذلك يؤدي إلى الخداع الزائف وتدمير الذات[٧٣]. بالإجماع + واحد تشير إلى تغيير جذري في وجهة نظره تجاه الحاكم، فتقع الأحداث داخل دائرة انتخابية أثناء الاستفتاء على الرئاسة في مارس ١٩٦٥م، يوجد صحفي أجنبي يراقب الانتخابات، ويتبين أنه ينتمي لليسار اشترك في الحرب الأهلية الإسبانية وزار العديد من الدول كمراسل صحفي أثناء الحرب العالمية الثانية، ويتمنى أن يُسمح له بالتصويت حتى يضم صوته لمنتخبي الرئيس ناصر، وعن طريق حيلة يعطيه أحد الناخبين الشبان بطاقته للتصويت معتقدًا أنه لا يخرق القانون؛ ولكن هناك تبريرًا حيث لا ضرر من إتاحة الفرصة للصحفي الأجنبي في التعبير عن رأيه، ما يهم في هذه الدعاية هو التغيير الملحوظ من سليمان "الحلبي" حيث الحاكم المستبد يتغير في هذه المسرحية إلى تأليه عبد الناصر وإنجازاته والتأكيد على عدالة قضيته في حرب اليمن.

على خلاف المسرحيتين السابقتين اللتين كُتبتا بالفصحى نجد مسرحية "الفخ" التي تعتبر أفضل مسرحية من فصل واحد مكتوبة بالعامية وباللهجة

الصعيدية[٧٤]، تقع الأحداث في قرية نائية بالصعيد حيث نجد قاطع طريـق اسمه الضبع مطلوبًا في عدة قضايا قتل ولم تنجح الشرطة في القبض عليه؛ ذلك لأن يتلقى مساعدة سرية من العمدة ومن الخفير جودة اللذين اشتركا معه في إخفاء الأموال المسروقة وكذلك جرائم القتل. يتغير الموقف بالنسبة للعمدة لأن ضابط التحقيق الجديد يعرض مكافأة مالية قدرها خمسمائة جنيـه مـن الحكومة لمن يدلي بمعلومات ترشده إلى الضبع، يرتب العمدة مع جودة مـن أجل لقاء الضبع (قاطع الطريق) كي يخرج من مخبئه ويحضر للقائـه فـي منزله بعد منتصف الليل، قبل وصول الضبع يخبر العمدة جودة بـالتطورات الجديدة، ويحذره من الخطر الذي يحيط بهم، فالضابط الجديد غير كل مـن سبقوه صارم، وقد ألمح إلى علمه بتواطئهم مع الضبع، كما أن المكافأة كبيرة ومغرية وسوف تعثر الشرطة على الضبع وسـوف يعتـرف علـيهم عنـد استجوابه وتعذيبه وينتهي بهم الأمر إلى المشنقة.

وبصعوبة شديدة يقنع العمدة جودة بأن عليه أن يقتل الضبع لأن ذلـك هو المخرج الوحيد أمامهم وسوف يبدو وكأنه يقوم بواجبـه كحـارس، ثـم يحصل العمدة على الخمسمائة جنيه المكافأة ويقتسمها معه، في البداية يصدم جودة من مجرد فكرة خيانة صديق وثق فيهم ولكن العمـدة يـستخدم كـل مهاراته في الإقناع لكي يوضح لجودة أنه لا يوجد بديل لإنقاذهم، وقد أغراه عن طريق المبلغ المالي الذي سيحصل عليه كمكافأة، وأخذ يعطيه حجة قوية بقوله: " العاقل فقط هو من يشتري ما يفيده"، يطلب جودة مـن العمـدة أن يعطيه نصيبه مسبقًا مما أثار غضب العمدة ورد عليه: "ألا تثق بي يا ولـد"

ولكن عندما اقترح جودة على العمدة أن يطلق عليه النار يستسلم جودة، ويتفقان على أنه بمجرد أنه يدخل سيختبئ قبلها، إلا أن الضبع قاطع الطريق، بمجرد دخوله الغرفة رأي ارتباك العمدة واستشعر الخطر، ولم تصب الطلقة الضبع وانحرفت، يستدير الضبع ليواجه أعداءه فيندهش عندما يجد جودة يصوب ويطلق عليه النار مرة ثانية، يبتهج العمدة فيطلق جودة النار مرتين لينهي حياة الضبع والطلقة الثانية، وصوبها ناحية العمدة. يُقتل الرجلان، وتنتهي المسرحية بجودة يقف جانبًا ويقول للعمدة:"يا عمدة، لا توجد ثقة، القاتل فقط هو من يشتري ما يفيده، مات العقرب من سمه"(٧٥).

ورغم أن المسرحية تعطينا صورة واضحة عن فساد آلية الإدارة في قرى صعيد مصر فإنها عمل فني يبهرنا، فالمسرحية كتبت بتركيز درامي شديد، الحوار يتسم بالحيوية الشديدة وتتفاعل الشخصيات بديناميكية كبيرة، وقد تم بناء التوتر الدرامي بمهارة شديدة وفي مناخ قوي. محاولة العمدة الناجحة لإقناع جودة بقتل الضبع تعتبر تحفة في فن الإقناع، فبينما كانت دوافع العمدة الواضحة هي رغبته في المكافأة قام بتحليل شدة وتصميم شخصية ضابط التحقيق الجديد وكذلك تلميحه بمعرفته الكاملة بجرائمهم، ولا بد وأن العمدة قد اختلق ذلك لأنه أكد مرة أخرى على قيمة المكافأة المالية الكبيرة وهي ٥٠٠ جنيه في اللحظات الأخيرة. واستطاع أن يرد على دهشة جودة من فكرة خيانة صديقهم الضبع (قاطع الطريق)، في البداية كان العمدة مترفقًا بهما ثم استكمل حديثه بأن الضبع لا يمكن الوثوق به، وهكذا. لعل إحدى المفارقات القائمة لهذه المسرحية - رغم قصرها وتعدد مفارقاتها-

هي حقيقة أنه بينما اعتقد العمدة أنه تحكم وأقنع حارسه جودة، وأنه سيفعل ما يتمناه منه بالضبط؛ لكن حقيقة الأمر أنه كان يبني تدريجيًا ثقته بنفسه واعتماده على نفسه، عندما قام العمدة بعملية تصالح جودة حارسه مع فكرة خيانة ثقة قاطع الطريق فيه جعل منه شخصًا غير موثوق به، وحطم شعوره بالشرف وبالتالي دفعه إلى خيانته هو شخصيًا كسيده أي خيانة ثقة العمدة فيه، وبينما اعتقد العمدة أنه خدع الحارس فقد خدعه الحارس. إن كلمة "الفخ" كما يتضح من عنوان المسرحية تنطبق على الشخصيات الثلاث: العمدة وحارسه وقاطع الطريق، مناخ المسرحية يماثل مناخ الغابة، حيث تفترس الحيوانات بعضها بعضًا في ليلة شتاء قارص البرد، اسم قاطع الطريق الضبع وإشارة حضوره في منتصف الليل هو النباح كالذئب ويجيبه جودة بنباح مماثل.

يرجع فرج إلى موضوعه الرئيس وهو النقد السياسي/ الاجتماعي فيكتب مسرحية "عسكر وحرامية"(١٩٦٦)، وهي كوميديا ساخرة باللغة العامية، ويقول فرج إنه كتبها نتيجة محادثة بينه وبين الشاعر الساخر صلاح جاهين وكانت عن إمكانية كتابة مسرحية شعبية تتبع تقاليد الريحاني، وفي نفس الوقت لا تخلو من الفكر الجاد في محتواها[٧٦]. كتب مقدمة للنص المكتوب إحياء لذكرى الفنان العظيم نجيب الريحاني[٧٧]، وفي المقدمة أعرب فرج عن امتنانه الشديد لأنه مدين بتقنية الكوميديا الشعبية الكاريكاتورية للنقد الاجتماعي؛ وكذلك استخدام حيل من الميلودراما الشعبية والهزليات لنجيب الريحاني. تنتقد "عسكر وحرامية" الممارسات السيئة للقطاع العام، وهنا من

خلال شركة إنتاج أغذية واستغلال الموظفين لمناصبهم من أجل التربُّح وتشبه إلى حد كبير أعمال نعمان عاشور، وهي مزيج من الكوميديا الشعبية والهزلية في إطار التكريس للاشتراكية البحتة. تنتهي المسرحية نهاية سعيدة حيث يتم إحباط الخطة التي رسمت ضد الموظف الطيب الصالح، الذي يمثل مبادئ النظام الثوري، من قِبل زملائه أصحاب التطلعات البرجوازية وعندما تتكشف خطتهم يُنتخب الموظف ويتقلد منصبًا كبيرًا كمسئول. مسرحية "عسكر وحرامية" في مجملها تعليمية تجسد أربع شخصيات تظهر على المسرح مع شبه جوقة توضح قيم المسرحية إلى المتفرجين قبل العرض، وتشرح أهمية أن تخضع المؤسسات العامة لإشراف الاتحاد الاشتراكي.

في مسرحية "الزير سالم"(١٩٦٧م)، يعيد فرج صياغة قصة من التراث الشعبي الرومانسي قبل الإسلام، وتحكي عن حروب قبائل عربية مع إضفاء معانٍ فلسفية تماثل أسلوب الحكيم في معالجته للحكايات الشعبية والأساطير.

قتل جسّاس عمه الملك كُليْب، وعندما سأل سالم شقيق الملك كليب عن الثمن الذي يرضيه في مقابل مقتل أخيه طلب العدالة الكاملة، والتي تعني إعادة كليب للحياة مرة أخرى، ويتضح أن مطلبه مستحيل لأن ذلك يستلزم إبطال ما قد تم فعله ومن ثم إعادة الزمن للوراء، وفي طلبه المجنون للانتقام ارتكب سالم جرائم متعددة وطعنه رجال جساس وتركوه بين الحياة والموت ولكنه أُسعف واستعاد عافيته، رغم أنه نام لمدة سبع سنوات، وعندما استيقظ كان قد فقد ذاكرته كما تنبأ العراف، واتخذ مهنة الشعر وذهب إلى بلاط

جساس، حيث تورط في عراك معه أدى إلى قتل الرجلين، وفي نفس الوقت، عرض عرش كليب على هجرس ابنه الذي كبر وبلغ مرحلة الرجولة في الخفاء حتى لا يقتله أعداء والده كليب، لكن هجرس رفض عرش والده لأنه مبني على بحور من الدماء(٧٨)، وصمم أن يعرف كيف أدى الحقد والكراهية إلى الدماء، على أن المعرفة سوف تنقي القلوب من الضغائن. وعندما عرف القصة كلها طلب لقاء شعبه، وطلب منهم أن "ينسوا الماضي ويديروا ظهورهم لأحداث الماضي الدموي والقاتم، وأن ينتظروا غدهم المشرق أفضل"(٧٩)، وأخيرًا قبل اعتلاء العرش وطلب التصالح والانسجام بين الناس.

تستدعي المسرحية المقارنة بينها وبين "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم حيث معالجة الزمن، وهو الذى يعتبر موضوعًا مهمًا، وقد عقد هذه المقارنة ألفريد فرج نفسه في المقدمة(٨٠)، بينما في مسرحية الحكيم نجد أن الإنسان لا يستطيع الفرار من ماضيه الذي يجذبه، كما نجد في مسرحية فرج أن ماضي الإنسان يمكن إلغاؤه من أجل الحاضر والمستقبل. يبدأ الأمير سالم من حيث انتهت القصة عندما يعرض العرش على هجرس، وتعرض الأحداث السابقة في شكل سلسلة تابلوهات عليه وعلى الجمهور، ولسوء الحظ فإن استخدام التقنية البريختية تسلب المسرحية الكثير من المباشرة والتأثير الدرامي وتجعلها مسرحية فقيرة على الرغم من استخدام اللغة الشعرية للعربية الفصحي، وربما تكون هناك بعض الأصداء الشكسبيرية خاصة من ماكبث. علاوة على ذلك، فإننا نشك في إمكانية تحميل الدراما الشعبية الرومانسية للعصور الوسطى دلالة فلسفية عميقة أقحمها الكاتب على النص، فإنه يصعب

تصديق المشاهد التي وضعها الكاتب، التي تقع في الصحراء العربية عن حياة القبائل قبل الإسلام، فهناك شخصيات مثل الزير سالم يلقي الخطب أو المنولوجات المحملة بمفاهيم خفية وراقية عن العدالة المطلقة وصراع الإنسان مع الزمن[٨١]، بعض من هذه الخطب في الحقيقة نادرة الجمال تُعتبر شعرًا نُسب للكاتب وليس للشخصية، وفي ذلك عيبٌ آخر في المسرحية. أما في المسرحية التالية "علي جناح التبريزي وتابعه قُفَة"(١٩٦٨)، فيستمد فرج مرة أخرى إلهامه من ألف ليلة وليلة، فهو يخلط ثلاث حكايات ليصنع حبكته الدرامية[٨٢]. الخطوط العريضة للمسرحية كالتالي: عليّ جناح التبريزي أمير شاب مبتهج وحالم أضاع ثروته في الإسراف على العيش المترف وكرم الضيافة، نجده يستمتع بالساعة الأخيرة في حديقة قصره الذي باعه ليسدد ديونه، ويظهر قُفَة - ممثل بارع - يرتدي ثيابًا رثة ويعمل إسكافيًا يحمل أحذية كثيرة فشل في بيعها ويسأل التبريزي أن يستضيفه فهو فقير جائع ومتعب، يرحب به التبريزي لأن الوقت كان وقت الغداء، ويأمر الخدم أن يقيموا مأدبة بها وجبة خيالية من نفس النوع الذي أقامة الخدم لسيدهم على مدار اليومين السابقين، ويتمادى الخدم في الفكاهة، ذلك لاعتقادهم أن سيدهم قد فقد عقله، لأنه لا يوجد طعام وقد أجبروا على بيع كل شيء حتى أواني الطهو والأطباق، يدعى قفه للمشاركة في الطعام الخيالي أثناء قيام التبريزي بحركات الأكل وإعطاء ملاحظات تدل على استحسان الطعام، يفترض قفه أن مضيفه مجنون، فيخشى قفة أن يغضبه فيعلق بدوره على الطعام (المتخيل) ولكنه يبدأ في الاستمتاع باحتساء النبيذ المتخيل فيتصنع حالة

السُكْر ثم يضرب مضيفه، وعندئذ يطلب الأخير بغضب من الخدم إحضار السوط فيحضرون سوطًا متخيلاً يجلد التبريزي به قفه. عندما يحضر المالك الجديد ليتسلم المنزل والممتلكات يندهش لما يشاهده، ويظن أن التبريزي فقد عقله بسبب سوء حظه. يقرر التبريزي أن يذهب في رحلة مصطحبًا قفة الذي أعجب بذلك الرجل الغريب ويربطهما التفاهم والتعاطف الذي تولد بينهما، يأمر التبريزي الخدم أن يعطوا قفة سترته في مقابل حذاء قفه وينطلقا بعد ذلك في رحلة إلى مكان أسطوري ليجربا حظهما، عندما يصلان إلى مدينة بالقرب من الحدود الصينية يُفاجأ بعدد كبير من المتسولين فيستنتج التبريزي أن المدينة غنية: الثراء الواسع تنتج عنه المنافسة الشرسة والتي تؤدي حتمًا إلى الفقر والعوز لهؤلاء الذين لا يحالفهم الحظ، وبدلاً من أن يقيم تجارة ويضطر إلى رشوة المسئولين ومحاربة المنافسين من التجار يقرر أن يتظاهر بأنهم سياح أثرياء، فهو لديه مظهر الثراء، أما قفه (وقد أصبح اسمه كافور) فهو تابعه ولقد حضر قبل وصول قافلتهم. يكتشف التبريزي كيسًا من الذهب كان قد أخفاه قفه عنه، وهو عبارة عن كل ما ادخره في حياته تحسبًا للزمن؛ ولكن التبريزي أقنعه أن يقرضه المبلغ ثم يتجهان إلى حانة وينشر قفة أنباء عن ثروة سيده الكبيرة ويقول إن قافلته تمتد إلى بغداد وهي محملة بأغلى البضائع والمعادن الغالية والمجوهرات. يوزع التبريزي المال في أوجه متعددة خاصة على متسولي المدينة حتى ينفد تمامًا، يُهرع إليه كبار التجار كي يقرضوه المال ظنًا منهم أنه سوف يرد لهم أضعاف ما دفعوه عندما تصل قافلته، ويتنافسون فيما بينهم من سوف يستضيفه. ومما يثير

العجب أن التبريزي بدلاً من أن يحتفظ بالمال يستمر في توزيع المال الــذي اقترضه. يرى الأمير الملكة ويثير إعجابها بجاذبيته ورقته ومجاملته وحريته في التعامل، ثم تصل إلى الملك أنباء عن ثروة التبريزي الضخمة والبذخ في الإنفاق الذي ينخدع هو الآخر، وعندما يدَّعي التبريزي معرفتــه بالأحجــار الكريمة ينجح الأخير، ويقرر الملك أن يزوجه ابنته الوحيدة رغم معارضــة وزيره الذي أراد أن يتزوجها هو ويسلمه الملك مفاتيح خزائنه، يمر الوقــت وخزائن الملك تفرغ ويستاء التجار من عدم دفع التبريزي لهم؛ خاصة عندما يتنافس معهم فقراء المدينة الذين أقاموا تجارة خاصة بهم وأصــبحت لــديهم دكاكين ولا توجد أنباء عن القافلة، يقلق الملك ووزيره لعدم معرفتهم حقيقــة التبريزي فيرتبان مع الأميرة سرًا أن تسأله عن قافلته بينمــا يختبئــان وراء الستار ومرة أخرى يختبآن وراء الأريكة في غرفة الملابس؛ ولكن محاولتهم تفشل وتنتهي بالحرج. وبالتدريج ينفد صبر قفه لعدم حصوله علــى المــال فيخبر الملك بحقيقة التبريزي، الذي يعوض بمبلغ ثلاثين درهمًا على خيانته ويُحكم بالإعدام على التبريزي؛ ولكن عندما يراه قفه على وشك الإعدام في الفجر يشفق عليه، ويخشى أيضًا من إثارة غضب الناس الذين أعجبوا بــه؛ خاصة أن التبريزي طلب منه أن يحضر القاضــي لكــي يكتــب وصــيته بخصوص قافلته. يتخفَّي قفة ثم يحضر ليعلن على الناس أن القافلة وصلت، يبتهج التجار ويعتذرون عما بدر منهم، ويسارعون لفك قيود التبريزي الذي ينتهز فرصة الارتباك، فيقرر الهرب مع قفة ومعه زوجته الأميــرة، التــي

قررت أن تبقى مع زوجها الذي وجدت فيه صفات محببة أهم بكثير من الثروة المادية.

تعتبر مسرحية علي جناح التبريزي أفضل كوميديا لفرج، فهي متقنة الحبكة، تحتوي على إثارة تكفي لأن تجعلنا كمتفرجين مشدودين إليها حتى النهاية. الفكاهة ليست قاسية أو هابطة إلى درجة الهزل، وعلى نحو ما يمكن أن نعتبرها عملاً مسليًا يستفيد استفادة كاملة من التقاليد العربية للمسرح الشعبي: حكاية ألف ليلة وليلة، القراقوز، الذي يستخدمه قفة عندما يخاطب التبريزي وهو سكران والأميرة(٨٣)، كما يستخدم شخصيات من مسرح ابن دانيال لخيال الظل: غريب وعجيب(٨٤). ربما يفسر ذلك نجاح المسرحية وشعبيتها الكبيرة، غير أن إنجاز ألفريد فرج هو أنه نجح في إنتاج عمل يسر المتفرج العادي وأيضًا المثقف، ومن النادر أن نجد مثل ذلك الإنجاز في المسرح العربي الحديث لمسرحية ذات مغزى اجتماعي وسياسي ونفسي. كتب على الراعي أن المسرحية تطرح العديد من الأسئلة: إلى أي مدى يمكن أن نعتبر الأحلام أكاذيب أم حقائق؟ هل الثوري الذي يبني اعتقاده على أسطورة ثم ينجح في خلق تغيير اجتماعي يمكن اعتباره نبيًا أم دجالاً؟ ما الحقيقة وما الوهم؟(٨٥). يقول لويس عوض: نحن في كثير من الأحيان نكون تحت انطباع أن التبريزي مجرد بائع للأحلام والمقابلة مع ثورة عبد الناصر مذهلة إلى حد لا يستوجب التعليق(٨٦). يتضح من كل هذه التصريحات أن شخصية التبريزي لا تخلو من الغموض: الغموض هنا مقصود من قبل الكاتب الذي ذكر ذلك في ملحق المسرحية، يقول فرج إنه رأى في كل الشخصيات المستوحاة من ألف ليلة وليلة؛ خاصة التبريزي، القوة ليس فقط

في خداع الآخرين ولكن في خداع النفس(٨٧). ويتحدث فرج أيضًا عن قـدرة التبريزي وقفه على التمثيل ومثلهما مثل كل الممثلين الناجحين اسـتطاعا أن يتوحدا تمامًا مع الأدوار التي يلعبانها. ويضيف فرج أن هناك أناسًا يعتبرون التمثيل فنًا بينما آخرون يعتبرونه جنونًا وخطأ، وربما يكون نوعًا من أنواع الخداع(٨٨)، أما القافلة فهو يعتبرها تمثل أحلام وآمال الناس شـيئًا مـشابهًا للنتائج المذهلة التي نتوقعها في العالم الحديث من وراء التطور التكنولوجي، ربما استغل التبريزي هذه الآمال بعدم أمانة، وربما استغلها بمهـارة الفنـان الكوميدي واستخدمها لسرقة الأغنياء ومعاقبتهم وإعطاء الفقراء على طريقة روبن هود(٨٩).

وفي مواطن كثيرة يعتبر فرج أنه من الصعب أن نحدد مدى الخداع أو خداع النفس في بطله كي نصفه بأنه "الشرير أو النبي"؛ ذلك لأن التبريـزي كان موزعًا بين الحقيقة والخيال، ولأنه حالم يرفض الحقيقة من أجل تحقيق نظام إنساني منطقي يتسم بالعدالة الاجتماعية على نطاق أكبر وتوزيع عادل للثروة؛ مما يجعل فرج يشعر بصعوبة في أن يحكم عليه (٩٠). ومهما كـان تفسيرنا لشخصية البطل تبقى المسرحية كوميديا مـسلية مخادعـة ومبهمـة يتوازن فيها الشعبي والمثقف، كما يتوازن أيضًا التقليد القـديم بـين الـسيد والتابع في الكوميديا الشعبية، الذي يتحول إلى حيلـة فنيـة فاعلـة تقتـرح الجزءين المكملين لبعضهما من الذات: الحالم يتمثل في التبريزي والـواقعي يتمثل في قفة وكأنهما دُونْ كيشوت وسانشو بانزا.

إن سخرية الكاتب الرقيقة من عاطفة وجشع الإنسان توضع في مقابل دعوته المؤثرة للرؤية والخيال بالإضافة إلى فكره، الشاب الثري المؤثر الذي

يبدد ميراثه ببذخ على المعيشة وعلى كرم الضيافة التلقائي الذي ترفعه رؤيته للحياة على القيم المادية؛ مما يشكل امتدادًا مع بعض التحفظ لشخصية بطل توفيق الحكيم الذي قدمه في مسرحية "رصاصة في القلب" وهي إحدى المسرحيات التي يفضلها فرج [٩١]. بالنسبة للحوار، يستخدم فرج لغة عربية فصحى بسيطة وأنيقة في نفس الوقت، ولا يتردد في إضافة المصطلحات العامية التي تصلح أكثر من الفصحى في بعض المواقف.

بينما تحتوي علي جناح التبريزي على بعض العناصر السياسية في مكوناتها نجد أن مسرحية "النار والزيتون"(١٩٧٠م)، سياسية بحتة وتناقش المشكلة الفلسطينية وتقدم أحداثًا من التاريخ المعاصر مع شخصيات خيالية وأخرى سياسية حقيقية، وتعتبر عملاً شبه وثائقي يحتوي على كل عناصر المسرح الشامل[٩٢]، يتضمن الدراما، والرقص، والغناء، والتمثيل الصامت، والريفو (إسكتشات كوميدية قصيرة) وشاشات للعرض، وقد صُمم هذا العرض خصيصًا للمسرح الملحمي البريختي وهو المكان الوحيد الذي يبرز تأثيره ويجعلنا نحكم عليه جيدًا[٩٣].

رشاد رشدي

وفي تباين ملحوظ للمسرح السياسي السائد الذي أخذ في الاعتبار، نجد أعمال رشاد رشدي (١٩١٢-١٩٨٣) وكان يعمل أستاذًا للأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة، وعلى الرغم من اهتمامه الجاد بالمسرح في فترة متأخرة في حياته المهنية، فإننا نجد أن مسرحية الفراشة التي عرضت عام ١٩٥٩م،

ونشرت بعد ذلك بعام واحد، تعتبر إضافة مهمة لإحياء المسرح في فترة الستينيات والسبعينيات، وقد أسهم رشدي في إحياء المسرح في فترة الستينيات والسبعينيات، وأيضًا عن طريق إصدار مجلة المسرح، والتي أشرنا إليها سابقًا وتعتبر ساحة عريضة لكل المهتمين الجادين بالمسرح سواء أكان المصري أم الأوربي، التقليدي أم التجريبي. يصف الكاتب مسرحية "الفراشة" في كلمة افتتاحية المسرحية على إنها "مأساة" تعالج بعض قضايا المجتمع المصري الحديث وهي مكتوبة بالعامية؛ لأن العامية هي اللغة التي نفكر بها ونتحدث بها[٩٤]، وبالتالي فهي الوسيط الطبيعي الذي نعبر به عن أنفسنا[٩٥]، وكما يوضح ويوافق الناقد محمد مندور على ذلك [٩٦] لأن اختيار رشدي للغة العامية كي يكتب مأساة كان يبدو عودة إلى تقاليد أنطون يزبك والذي ناقشت أعماله في المسرح العربي المبكر[٩٧]. بطل المسرحية كاتب يُدعى رمزي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة ولديه ميول تقدمية؛ ولكنه متزوج من سامية وهي جميلة ونرجسية ومدللة، لأنها الابنة الصغرى لأحد الباشوات الراحلين. وتقع أحداث المسرحية في بيت العائلة حيث تعيش سامية مع زوجها وتشارك أرملة الباشا الحياة مع ناهد ابنتها المطلقة وابنة أختها هدى، تبدأ المسرحية بمشهد نجد فيه رمزي يكافح بشدة لكي ينتهي من كتابة قصة قصيرة كان قد وعد الناشر أن يرسلها إلى صحيفة لتنشر في اليوم التالي؛ ولكن في خلفية المشهد نجد مقاطعة زوجته له باستمرار لأنها تعتقد أن زوجها يهدر وقته وطاقته على عمل غير مربح، والأجدى أن يدير إحدى الشركات لكي يحصل على دخل أكبر يساعدهم على الاستمتاع بالحياة الراقية

التي يحياها أصدقاؤها، ولأنها مخلوق جميل ودائمًا منجذب إلى بريق وضوء الحياة الاجتماعية فقد أطلق عليها رمزي لقب "الفراشة" واستطاع لبعض الوقت أن يقاوم ضغطها عليه كي يترك الكتابة، ولكن تدريجيًا رضخ لها بسبب حبه الجارف خاصة أنها اتبعت وسائل هيسيترية مثل نوبات الإغماء. أخيرًا قبل رمزي إدارة إحدى الشركات بمساعدة أحد أصدقاء زوجته، وكانت قد استعانت بجاذبيتها الجسدية كي يحصل على الوظيفة، ومن الآن فصاعدًا بدأت كلمة "فراشة" تكتسب دلالة شريرة لأنها تلمح إلى فراغ حياتها وخلوها من القيم، وتقول لها أختها إن لا شيء ولا أحد سيملأ الفراغ بداخل حياتها[٩٨]. تنضب موهبة رمزي ككاتب بالتدريج ويفشل في مساعدة صديقه الثوري الذي دخل السجن لآرائه السياسية الثورية التي عبر عنها في مقال، ويشعر رمزي أنه غير ملائم لإدارة الأعمال وينتهي بالفشل.

تتمرد سامية عليه وتقيم علاقة غرامية مع زوج إحدى صديقاتها وعندما تذهب لقضاء عطلة من دون رمزي تعود وتطلب منه الطلاق لكي تتزوج من الرجل الآخر، يذهب رمزي إلى غرفته ويطلق النار على نفسه. وصف رشاد رشدي مسرحية "الفراشة" على أنها تتناول الصراع بين القيم المادية والقيم الروحية؛ ولكن في الحقيقة المسرحية تعالج خيانة رجل لمبادئه السامية بسبب ضعف شخصيته. مأساة رمزي، إذا كنا نعتبرها مأساة تسببها عبودية رمزي لمشاعره، فهو لم يحاول أن يتحرر بجدية من البيت الأرستقراطي، أو أن يعيش مع زوجته خارج هذا البيت، فهو يظهر وكأنه غير مكرس تمامًا لحياته الأدبية مما ينعكس سلبًا على المسرحية كمأساة،

ورغم ذلك فالكاتب يشير إلى أن التدني الأخلاقي لا تتصف به زوجة رمزي فحسب وإنما هو سمة للطبقة الأرستقراطية كلها: أختها ناهد نراها في حالة سُكْر وتحيا حياة ماجنة منفلتة، ولكن لا بد أن نتذكر ابنة الأخت جُسدت كنموذج لكل الفضائل التي تتحلى بها المرأة الشابة، فقد فسخت خطبتها من رجل ثري لأنه يراها كمتاع يمكن أن يمتلكه، بينما تريد هي أن تُعامل كإنسان له حقوقه الخاصة(٩٩)؛ فتلتحق بالجامعة كي تحصل على مؤهل يوفر لها عملاً ثم تتزوج من صديق رمزي، صلاح الصحفي المخلص لمهنته الذي يكشف عن ضعف رمزي وتخليه المخزي عن مبادئه.

مثلها مثل الفراشة نجد مسرحية "لعبة الحب"(١٩٦٢) مسرحية شاملة تناقش العلاقة بين الجنسين، ولكن القضايا المطروحة لها طبيعة عامة، فبينما المأساة في الفراشة تنبع من حقيقة أن رجلاً معينًا يتزوج امرأة معينة، ولكن في لعبة الحب، نجد الكاتب يحارب الرأي التقليدي تجاه النساء من قِبل معظم الرجال والعكس في مجتمع يهيمن عليه الرجال: الرأي القائل بأن النساء مخلوقات أدنى، وأنهن مجرد متاع من أجل المتعة الجنسية، يتم اقتناؤهن والاستمتاع بهن. تقع الإحداث في فيلا، حيث تعيش أسرة من الطبقة الوسطى العليا في مصر، فنجد عصام رب الأسرة بعد وفاة والده يعيش مع زوجته نبيلة وأمها وأخته الصغرى سوسن، بجوارهم في الحديقة نجد شقة مكونة من طابق واحد حيث نجد أسوارًا حديدية حول النوافذ كلها ويستأجرها موظف يدعى السيسي وأخته نجف، امرأة سوقية جميلة وغير متعلمة، ينضم للأسرة العم العائد من المملكة العربية السعودية زكي، وهو غير متزوج. تشترك في

"لعبة الحب" شخصيات متعددة، فنجد سوسن طالبة في نهائي كليـــة الطـــب، وتربطها علاقة حب بمراد زميل لها؛ ولكن عندما يتقدم لخطبتهـــا ويعــرف أخوها عصام بعلاقة الحب يرفض وكذلك والدته لأنهما لا يطيقان من البنت أن تقول إنها تحب رجلاً، وفي نفاق واضح يتناسى عصام أنه تزوج نبيلـــة عن حب، ويزعم أن حبه لزوجته هو حب عِشْرة، وفي نفس الوقـــت يقـــيم علاقة غرامية مع صديقتها لولا التي يصارحها بحبه مستخدمًا نفس الكلمات التي يستخدمها مع زوجته، يخطط السيسي لكي يكسب ود سوسن معتقدًا أنه يمكنه تسلق السلم الاجتماعي إذا ما تزوجها، الدكتور زكي ينجذب جـــسديًا إلى نجف أخت السيسي، التي بدورها تشجعه عندما يختلس النظر من وراء الأسوار الحديدية؛ ولكنها تتمنع لأنها ترفض فكرة إقامة علاقة خارج إطـــار الزواج.

تعتقد نبيلة فقط أن الزواج لا بد وأن يبنى على الحب وليس الجـــنس، وترفض الزواج بأية شروط غير ذلك، ولكن شعور سوســـن تجـــاه حبيبهـــا يتخطى سبب رفض أخيها وأمها. تشك نبيلة في إخلاص عصام لها ولكنـــه يؤكد لها بكلماته القوية حتى يبدد شكوكها، غير أن لولا لا ترتضي بوضعها كعشيقة وتريد أن يتزوجها عصام، ويفي بوعده بأن يطلق زوجتـــه فتختلـــق موقفًا حرجًا حيث تجعل عصام يقبّلها في الحديقة كي تعطي نبيلة الفرصة أن تراهما معًا متلبسين، تُصدم نبيلة من نفاقه فتترك المنزل ولكن عصام يخسر لولا أيضًا عندما تكتشف أنه لا يملك الشجاعة لترك أي من المرأتين. تشاهد سوسن ما حدث في الحديقة فتفزع من سلوك أخيها الذي اعتقدت أنـــه أحـــد

أعمدة الفضيلة، فتنفجر باكية وعندما يجدها السيسي في حالة صدمة يستدرجها إلى شقته ليواسيها ولكنه يغتصبها، ولكي تمحو عارها تذهب معه كي يتزوجها عرفيًا، أيضًا يصدم الدكتور زكي عصام ووالدته عندما يعلن عن علاقته بأخت السيسي، وعملية التفاوض على عقد الزواج وإعطاء ما طلبه السيسي من مال(١٠٠). تنتظرهم صدمة أخرى عندما يعرفون بزواج سوسن من السيسي في نهاية المسرحية.

تعود نبيلة لتجمع أشياءها وتترك عصام للأبد، تستحثها حماتها وعمها أيضًا أن تتمهل وتتذكر أن عصام لا يريد أن يتركها فترد عليهم بهدوء قائلة:

"أشكركم جدًا ولكنني لا أريده فلا أستطيع أن أعيش معه بعد ذلك. كيف أجبر نفسي على العيش مع رجل لا يدري ماذا يفعل، يخدع الآخرين ويخدع نفسه أيضًا، ليست لديه إرادة، قلبه خالٍ من الحب والاحترام لأي إنسان، لا يستطيع أن يحترم نفسه، كنت أحب رجلاً.. إنسان مرتبطة به على المساواة ولكن الآن ما الذي يربطني به؟ لا شيء"(١٠١).

تذهب وكأنها شخص استيقظ من كابوس واستعاد وعيه بالكامل نحو شخصيته، تمامًا مثل نورا في "بيت دُمْية" لإبسن. يتضح لنا أن لعبة الحب التي أهداها رشدي لزوجته عبارة عن نداء إلى تحرير المرأة المصرية. حبكة المسرحية معقدة وبها خيوط كثيرة كل واحدة منها كانت تكفي لشرح وجهة نظر الكاتب إذا ما وظفت بمفردها، ويضيف رشدي إلى التعقيد أكثر عندما يجعل شخصية الخادمة تقع في حب بائع الطبول، ودقات الطبول تشير

إلى بداية ونهاية المسرحية، شخصية رمزية استخدمت كتقنية كي تدعم فكرة أن النظرة إلى الحب هي مجرد لعبة جنسية مما يكسو المسرحية بقشرة توحي بالعمق والتعقيد، ولكن التقنية أقحمت بشكل مباشر، مثل الشكل العام للمسرحية التي تفتقر إلى الدفء والتلقائية، وتذكرنا بالمحاضرات الجافة داخل فصل أكاديمي.

يمثل عمل رشاد رشدي التالي تحولاً عن اهتمامه الكبير وولعه بالعلاقة بين الجنسين، فلقد تناول موضوعات أخرى، وأصبحت تقنيته أكثر تجريبية عن ذي قبل وأكثر خصوصية وانتقائية، أما حبكته فأصبحت أكثر تعقيدًا واستنباطًا. في مسرحية "رحلة خارج السور"(١٩٦٤) تتناول الفساد والشر في الناس والمجتمع الذي يجعل الخروج خارج السور مستحيلاً لكي يتحرر الإنسان من يد الماضي الميت وتحامل المجتمع. هناك خطان أساسيان يمكن ألا يتعقدا في ظل الحبكة شديدة التعقيد للمسرحية، الأول يتعلق بكامل والثاني يتعلق بخطيب ابنته فريد. تقع معظم الأحداث داخل منزل أسرة كامل في فترة حكم الملك فاروق الأول، كامل محامٍ مرموق يُتهم ظلمًا بقتل زوجته شهيرة التي انتحرت بعد أن أشعلت النار في نفسها، وفقد ابن عمها أبو العيون بصره وهو يحاول أن ينقذها من الحريق، ورغم تبرئة كامل غير أنه أصبح يعيش منعزلاً (تحت سحابة الوحدة) هجره زبائنه ولم يسامحه ابنه ولا ابنته، فنجد ابنه دائم الشجار معه، لاعتقادهم بأنه السبب في معاناة والدتهم. لقد تم تدميره تمامًا من قبل مجتمع غير مستعد لقبول حقيقة أنه بريء،

وبالمثل سوف يتم تدمير فريد لأنه تجرأ على قول الحقيقة فيما يخص الأعمدة الخرسانية الفاسدة لكوبري كُلف هو كمهندس باستكمال أعمال البنـــاء فيـــه، وعندما رفض قوبل برفض غير مسبوق من قِبل المسئول الكبير الفاسد الذي يحقق في القضية؛ وكذلك أعضاء مجلس الإدارة، رغم أنهم وافقوا في البداية على العيوب الإنشائية للأعمدة. ويثابر فريد في محاولة لإيقاف البناء لإنقـــاذ البلدة من كارثة مستقبلية، فيشكك مجلس الإدارة في دوافعه وحتـــى النـــاس الذين أراد إنقاذهم يشكون فيه، وفي النهاية يتم فصله من عمله بأوامر ملكية، الموضوعان اللذان تتناولهما المسرحية: المأساة العائلية لعائلة كامـــل وكفـــاح فريد بلا أمل ضد مجتمع فاسد، تم تقديمهما بتقنيات غريبـــة وتـــم اســـتخدام التشويق بالنسبة لسر انتحار شهيرة اعتمادًا على الأسلوب التعبيري، فالكاتـــب يجعل السيدة المتوفاة ترجع إلى الحياة من وقت لآخر، تصف حبها اليائس لابن عمها أبو العيون، الذي أحيانًا تخاطبه، عرفنا بعد ذلك أنها لم تستطع أن تخدع زوجها الذي يعبدها ويقدسها وبسبب ذلك قررت إنهاء حياتها فانتحرت. يـــدعم الكاتب الحياة الأسرية لعلاقة فاشلة أخرى بين ابنه سعيد الذي فشل في استكمال دراسته الجامعية وأقام علاقة مع امرأة سوقية، وخدع زوجته كريمة التي كانـــت تواسي نفسها بأحلام اليقظة التي تستعيض بها عن سعادتها، فقد أصابتها حالـــة كذب مرضية. بعض النقاد اعتبر أن كريمة ترمز إلى مصر التي تحلم بحدوث أشياء جيدة[١٠٢]. محاسن ابنة كامل تتصرف كابنة مدلّلة، وبينما تبوح بحبهـــا لخطيبها تقيم في نفس الوقت علاقة غرامية بشاب آخر. تبدأ المسرحية بمشهد الخادمة زكية تلعب بالكرة وتتصرف وتتكلم كالأطفال، لأنها فقدت طفلاً منـــذ

سنوات عديدة، وقد أثرت الصدمة على عقلها وسلوكها فأصبحت تعاني انفصامًا في الشخصية يتبدل سلوكها من الطفلة البريئة إلى البالغة اللعوب، وربما يرمز ذلك إلى فكرة السجن داخل الماضي.

وكما في "لعبة الحب" نجد الحيل الرمزية تُستخدم، مثل صوت صهيل الحصان عندما تفكر أي شخصية في الخروج من السور، وفي محاولة أخيرة للحرية عندما يحاول الحصان أن يقفز من فوق السور تُطلق عليه النار فيموت، ويرمز الجسر الذي سوف يتم إنشاؤه لكي يصل بين ضفتي النيل إلى الحياة الأفضل التي تحلم بها الشخصيات. يقدم موضوع الفساد الاجتماعي في إطار واقعي للنقد الاجتماعي بأسلوب هزلي مصحوبًا بمسرح العرائس وربما مسرح العبث، يطبق ذلك على الرجلين اللذين يتوليان التحقيق في اللجنة التي تفحص حالة الجسر، وما إذا كان معيبًا أم سليمًا والاجتماع الهزلي للمهندسين أفضل مثال على ذلك، حيث يحكمون بأنه فاسد وغير فاسد في نفس الوقت أما أسماؤهم فلها قافية ساخرة: عجيب، نصيب، نجيب، غريب، حريب، شكيب، مجيب، حبيب، وربما ترك رشاد رشدي العنان لرغبته العارمة في التجريب مما دعاه إلى تقديم محادثات متتالية بدون داعٍ فنيًا (إلا إذا كان المقصود بها هو انهيار العائلة وعدم وجود أي تواصل بين المجتمع)، وهذه الحيلة جعلت المسرحية مبهمة وربما مشوشة، ورشاد رشدي تحديدًا أكثر من أي كاتب مسرحي أكثر (كان عليه أن يعرف نظرًا لدراسته المسرح الغربي) فلا داعي لإعطاء قائمة طويلة للشخصيات في مسرحيته، على سبيل المثال أعطانا لجنتين للتحقيق بدلاً من واحدة، وفي الفصل الثالث أضاف

شخصيات أكثر. إن حبكة المسرحية المعقدة وميل الكاتب إلى الغموض قد أديا إلى محاولات عديدة للتفسير من قِبل النقاد، اثنان منهما أضافهما الكاتب للطبعة الأولى للمسرحية(١٠٣)، ومع ذلك فلا شك أن رحلة خارج السور مسرحية معيبة بشكل واضح بسبب محاولة رشدي تناول موضوعات اجتماعية ونفسية متعددة مستخدمًا أساليب درامية متعارضة.

في "رحلة خارج السور" لا يشك كامل مطلقًا في زوجته، بل يعتبرها امرأة نقية غير قادرة على الخيانة وفي المسرحية التالية لرشدي "خيال الظل" (١٩٦٠م)، ففكرة أن المرأة التي كانت على علاقة بريئة برجل آخر تغيرت تمامًا نظرة الرجل إليها، ويتبع ذلك عواقب وخيمة. مسرحية "خيال الظل" تشكل عودة رشدي إلى موضوعاته الذي ناقشها في مسرحياته السابقة وهي العلاقة بين الجنسين؛ ولكن التقديم في خيال الظل أقل واقعية، ويستعين بحيل تعبيرية واستدعاء لأحداث من الماضي (فلاش باك) ولذلك فالتناول للموضوع أرقى مما سبق، بالإضافة إلى ذلك فالدلالة المستخدمة في علاقة الرجل بالمرأة لها معنى أشمل وأعمق، لأنها تثير قضية البحث عن الحقيقة ومعناها بالنسبة لمن يريدها تغيير الدلالة بالنسبة للماضي. يحقق عادل في وفاة ألفي بك الذي يشك بأنه قد مات مسموما غالبًا على يد زوجته الشابة الجذابة، وعندما يسأل سلوى الأرملة يجد أن وجودها يسبب له الاضطراب لأنها تذكّره بمطلقته عايدة، والتي طلقها منذ خمس سنوات رغم حبه لها؛ لأنه علم بأنها كانت على علاقة برجل آخر قبل أن يتزوجها، وإن كانت علاقة بريئة. وعندما يثبت الفحص الطبي أن ألفي لم يمُتْ مسمومًا، ينجذب عادل

إلى سلوى ويخطبها، ولكنه بالتدريج يجد فيها صورًا من مطلقته، وتستحوذ عليه هذه الصورة من الماضي فتتحكم في حاضره، ويجد في نفسه الرغبة في معرفة الحقيقة وتتجدد شكوكه حول فكرة أنها قامت بوضع السم لزوجها، ولكن شكوكه تتبدد بناء على شهادة شقيق زوجها المتوفى. أخيرًا يتعافى من سيطرة الماضي المؤلم لسلوى عن طريق تضحياتها وعطائها. هناك حبكة ثانوية متوازية وهي حكاية المغني الذي يعمل حارسًا في عزبة ألفي بك، والذي يكتشف أن زوجته التي كانت تعمل خادمة لدى ألفي بك ليست عذراء، تؤثر الصدمة على عقله ولا يستطيع الغناء ويضطر إلى قتلها بعد ذلك عندما يستعيد مشهد الزفاف، فكأنه يستعيد سيطرته على الواقع. تعتبر مسرحية "خيال الظل" عملاً شائقًا؛ ولكنها كانت ستصبح أفضل إذا لم تكن الحبكة شديدة التعقيد، وبعدد أقل من الشخصيات غير الطبيعية وبدوافع أقل طموحًا من قبل الكاتب. ويعالج رشدي نفس موضوع تحكم الماضي في حاضر الإنسان وكذلك علاقة الجنسين في مسرحية "نور الظلام" (١٩٧١م)، هنا يتم الطلاق، لأن الزوج يكتشف أن زوجته ليست عذراء رغم أنه هو الذي سلبها بكارتها، ولا يستمر الزواج أكثر من يومٍ واحد. إن فكرة إقامة زوجته علاقة خارج الزواج كفيلة بجعله يطلقها. توضح المسرحية فكرة استمرار الأجيال الشابة المستنيرة بالاعتقاد في نفس التقاليد المتوارثة من الآباء، ولا شك في أننا حتى لو اختلفت آراؤنا واختلف النقاد فيما بينهم[١٠٤]، بشأن مسرح رشدي فستبقى له خصوصيته في التعبير عن معضلة العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع المصري الحديث رغم معارضة البعض لما يبدو هو من جانب

الكاتب لفكرة الجنس وتقديمه لها[١٠٥]. ولكن يبقى تفرد رشدي بين كتاب المسرح المصري الحديث في طريقة تناوله للمشكلات من خلال مسرحياته، وفي عدد الشخصيات النسوية التي تملأ عالمه الدرامي، ورغم أن مسرحياته لا تتميز بالدفء وطريقة تناوله تغلب عليها العقلانية وأحيانًا الادعاء؛ ولكنها لا تفتقر إلى الاهتمام الأصيل بمشكلات المرأة في مصر الحديثة[١٠٦]، وهذا ما يضفي على مسرح رشدي أهمية جادة وليس التجريبية المؤرقة في كثير من الأحيان وبتأثيرها العريض، أو حتى مغامرته في تجارب المسرح شبه الغنائي أو مسرح خيال الظل مثل تجربة "اتفرج يا سلام" (١٩٦٦م)، أو تناوله شديد البراعة للعناصر الفلكلورية التقليدية في مسرحية "حلاوة زمان" (١٩٦٧م).

محمود دياب

يعد كل من محمود دياب وعلى سالم أكثر كتاب الجيل التالي تميزًا في المسرح. تتناول أعمال محمود دياب (١٩٣٢ – ١٩٨٣) الحياة في القرية المصرية، وكان قد بدأ الكتابة بأسلوب واقعي كما في مسرحية "الزوبعة" والتي بلا شك تعتبر واحدة من أفضل أعمال الموجة الجديدة لكتاب المسرح. كُتبت "الزوبعة" عام ١٩٦٤م، ولكنها نشرت ١٩٦٧م، وكانت أول أعماله المهمة، ولكن في عام ١٩٦٤م، نشرت مسرحية "البيت القديم" والتي تعتبر من أعماله المبكرة وعرضت على مسرح القاهرة من دون ضجة، وإن كانت قد حصلت فيما بعد على جائزة الأكاديمية العربية ١٩٦٢م، وكانت قد كتبت

بالعربية الفصحى. تتناول مسرحية البيت القديم الموضوع الشائع عن شاب ينتمي إلى الطبقة الدنيا ينجح في إتمام تعليمه، ويحاول أن يخرج من بيته إلى أحد الأحياء الراقية لأنه يخجل من أصله، وهو على خلاف دائم مع أخيه الذي يعمل في مطبعة. أغفل النقاد مسرحية "البيت القديم" لأنهم ركزوا على فكرة التميز الطبقي الذي اعتبروه قُتل بحثًا كموضوع، والحقيقة أنهم فشلوا في رؤية السؤال المطروح من خلال التسلق الاجتماعي، الذي يهم الكاتب ألا وهو القضايا النفسية، الحرج الكبير الذي شعرت به أسرة الرجل الفقير عندما قام بزيارتهم أصهارهم المستقبليون ومدى خيبة الأمل العميقة التي شعر بها الرجل عندما عرف بأن الفتاة مصابة بحالة تخلف عقلي وشعور أهلها بالتعاسة وسعيهم اليائس لإيجاد زوج لها، كذلك الغيرة العميقة والحقد الذي يشعر به أخوه العامل البسيط تجاهه كأخ متعلم، كذلك انجذاب العائلة الغريبة للبيت القديم مع الإشارة من قِبل الكاتب إلى أن التغيير الحقيقي الذي له معنى لا بد أن يكون أبعد من التغيير الخارجي للمظهر وإنما للذات الإنسانية العميقة، كل ذلك أبعد ما يكون من القوالب الجامدة الخاصة بالحقيقة الاجتماعية التي ظن النقاد أن المسرحية تعالجها[١٠٧]، ولكن المسرحية اهتمت بأشياء تصنع الدراما الجيدة. فشل النقاد كذلك في إدراك مدى التورية الدرامية للكاتب؛ وكذلك تحرره الكامل من الميلودرامية والعاطفة في اختياره لنهاية هادئة تعيسة وتعمده عدم تحديدها.

اختلف الموضوع تمامًا بالنسبة "للزوبعة" فقد أسرع النقاد في التقاط رهافة الكاتب في تناوله الحياة الريفية وانتقاله اللافت للنظر إلى تغير لغة

الحوار من الفصحى- التي حصل بها على جائزة الأكاديمية العربية - إلى العامية البسيطة والأصيلة التي يستخدمها القرويون.

تقع الأحداث في "الزوبعة" في قرية نائية بمحافظة الشرقية، حيث اتُّهم حسين أبو شامة ظلمًا في قضية سرقة وقتل وحُكم عليه بعشرين سنة سجنًا مع الأشغال الشاقة، ورُحّل إلى القاهرة لتنفيذ الحكم. الشهود الذين شهدوا زورًا ضده ومن بينهم جاره شعلان وآخرون بمن فيهم الخفير، اختاروا الأسهل وهو الكذب أو كتم الشهادة ولم يحاولوا مطلقًا الدفاع عن رجل بريء. عانت أسره أبو شامة بعد سجنه، فقد حصل عن طريق التزوير سالم أبو سلم على ملكية بيته، كما اغتصب شعلان أرضه وماتت زوجته حزنًا عليه، أما ابنه صالح وابنته صبحة وأمه الحاجة صبيحة فقد تشردوا واضطروا للرحيل، ويعيشون الآن على إحسان الشيخ الضرير مخيون، وهو رجل تقي حصل على قدر ما من التعليم سمح لهم بالعيش في بيته مع ابنته الصغرى حليمة. تبدأ المسرحية بعد مرور عشرين عامًا من الأحداث، حيث نجد شعلان أصبح أحد أعيان القرية ويقيم حفلاً بمناسبة عودته من الحج إلى الأماكن المقدسة، كانت أم صالح قد حذرته من الوثوق بأهل القرية، لأنهم بسبب الحقد على أسرته أجبروا جده على الفرار من القرية وورطوا أباه في جريمة لم يرتكبها، وبالتالي فصالح يتجنب الاختلاط مع رجال القرية إلى حد أنهم أطلقوا عليه الأبله، وحتى حليمة تشكك في رجولته رغم أنه يكنُّ لها مشاعر حب عميق. في الاحتفال حدثت أشياء كسرت صمت ورتابة حياة القرية بمحادثتها المسائية المعتادة، إذ يحدث توتر بين المحتفلين ويتطور إلى

مشاجرة بين خليل أبو عمر أحد الأعيان وحسن الأعرج أحد الفقراء الذي يرتدي ثيابًا رثة. سبب المشاجرة غير معلوم ولكن يتضح أن الاثنين بينهما سر يثير فضول ابناء القرية، ثانيًا: يعود من رحلة إلى القاهرة، الشقيقان اللذان اشتهرا بالنميمة في القرية جاءا مهرولين من محطة القطار ليبلغا بلهفة عن عودة حسن أبو شامة وخروجه من السجن، وقد شاهداه بنفسيهما بصحبة سجين آخر من القرية: السيد أبو طالب الذي أمضى سبع سنوات وهما في طريق العودة إلى القرية الآن. وقعت الأنباء كالصاعقة على سمع القرويين المجتمعين فأسرع صالح ليبلغ عائلته بعودة أبيه، واسترجع القرويون المذهولون بخوف كيف أقسم أبو شامة منذ عشرين عامًا مضت بعد النطق بالحكم بحبسه أنه سوف ينتقم لنفسه من القرية الخبيثة (الشريرة) وأنه سوف يقتل رجلاً منهم لكل سنة أمضاها ظلمًا في السجن. يتقبل خليل الخبر بذعر أما رد فعل الأعرج فهو مزيج من الشماتة والارتياح الخبيث في ردة فعل خليل عندما يسألونه عن شكل أبو شامة، يبالغ حاملو الأنباء في وصفه فيقولون إن شكله شديد الشراسة إلى حد أسطوري، فهو طويل، وعريض لديه شوارب طويلة يقف عليها الصقر ليهجم على فريسته من دون أن ينتفض، على وجهه غضب الله، وهو يزأر مثل أسد(١٠٨).

أصيب أهل القرية بنوبة ذعر، وعندما سمعوا ضجيجًا ظنوا أنه أبو شامة وتراجعوا وأسندوا ظهورهم إلى الحوائط، وتبين بعد ذلك أنها صبيحة الجدة ذات السبعين عامًا وقد انحني ظهرها، ولكن الجميع يخشونها بسبب لسانها اللاذع، ابتهجت بالأنباء التي سمعتها فجاءت لتكسر صمتها الطويل

الذي أُجبرت عليه ولكي تشمت في هؤلاء الرجال وتقول للمنافقين منهم رأيها الحقيقي فيهم، دارت حولهم واحدًا واحدًا وهي تحملق في وجوههم خاصة شعلان الذي قالت له إن تأديته لفريضة الحج لن تنفعه، لأنه كاذب ومحتال. ثم انتقلت إلى خليل والأعرج وهي تتعجب كيف يمكنهما أن ينظرا إلى الله بعد أن حلفا كذبًا وبهتانًا فهما لم يريا أبو شامة يقتل أو يسرق، ثم تنتقل إلى سالم الذي تتهمه بأنه احتال عليها ليستولي على منزلها، وأخيرًا تواجه كل المجتمعين إن كانوا يجرؤون على القول بأن ابنها سرق، عندما يهددها خليل بالضرب لا تكترث وعندها تجذبها حفيدتها بعيدًا عنهم.

يُصدم الأعرج من تهديدات خليل للمرأة العجوز الضعيفة ويستأنف الشجار معه ويخبره أنه لن يتحمل ابتزازه ثم يشرع في أن يبوح باعترافات مذهلة، فعندما كان على مشارف الموت، ويعاني الحُمّى، أخيرًا تخيل صورة أبو شامة شاحبًا وهو يقول له إن لا أحد سواء هو، خليل أو القرية كلها سيفلت من عقاب الله، ومنذ ذلك الحين لم يستطع أن يخطو إلى عتبة أي مسجد بسبب وخز ضميره، ورغم محاولات خليل أن يوقفه ولكنه استرسل ليعلن على الملأ أن خليل هو القاتل الذي قتل والد عكاشة بينما سرقه الأعرج. أُصيب الحشد بحالة ذهول على إثر الكشف، وتضاعفت مخاوفهم لأنه لا يوجد أسوأ من انتقام رجل مظلوم، يتراجع خليل واجمًا ولكنه يقسم بأن ينتقم من الأعرج، يقسم عكاشة أيضًا أنه سيثأر لمقتل أبيه، يصدم الشيخ يونس ويؤلمه شر أهل القرية الذين يشهدون زورًا ضد رجل بريء. يبتهج صالح فقط لبراءة أبيه التي أُعلنت أخيرًا، تتغير وجهة نظر القرية تجاهه

بسرعة خاصة الذين ظلموه، يتوددون إليــه الآن ويعدونـــه بــرد الاعتبـــار ويطلبون منه أن يمنع أباه من الانتقام منهم. يحاصر الرعب القرية غير أنهم يستعدون لأي هجوم مفاجئ من قِبل أبو شامة، ويظلون ساهرين طوال الليل، ويتحول الإرهاب إلى حالة من الذعر عندما يُفاجأون في صباح اليوم التالي بمقتل الأعرج داخل المسجد، وعلى الرغم من وجود شك في عكاشة أو خليل خاصة الأخير لأنه غادر القرية في قطار مبكر، فإنهم رفضوا مسبقًا أن أبو شامة عاد ليطالب بأولى ضحاياه العشرين. توقفت الحياة فعليًا لمدة ثلاثة أيام، فقد أصاب الفلاحين الذُعر فلم يخرجوا لأعمالهم في الــصباح وأيــضًا فـــي المساء، توقعت عائلة أبو شامة حضوره بنفاد صبر. اندهش حشد القـــرويين عندما سمعوا صيحة قطعت السكون وأعلنت عودة أحدهم والذي تبين فيمـــا بعد أنه السيد أبو طالب مما دعاهم إلى الارتياح، يصاب أبو طالب بالإحباط عندما يجد أن أهل القرية بدلاً من الابتهاج والترحيب به بعـــد غيـــاب ســـبع سنوات يمطرونه بالأسئلة المتلهفة عن زميله الغامض الغائب، وأخيرًا عنـــدما يدرك أنهم قلقون على مكان أبو شامة يفاجئهم بأن أبو شامة مات في الـــسجن وأنه قد تجاوز عن رغبته في الانتقام، وكل ما تمناه كـــان أن يـــرى أبنـــاءه، شعرت القرية بالخجل لأنها ظلمت أبو شامة مرة أخرى بعد وفاته ما عدا سليم الذي ابتهج وأراد أن يحنث في وعده بإرجاع البيت لصالح؛ ولكن أهل القريـــة الغاضبة تمنعه وتقف في صف صالح. تنتهي المسرحية بإعلان صبيحة وفـــاة جدتها قبل أن تعرف بوفاة والدها في السجن، يتغير صالح بعـــد أن اســـتعاد احترامه لنفسه وثقته بنفسه ويواسي أخته التي أطلعها على خططه الإيجابيـــة في المستقبل، فسوف يعيد بناء بيتهما ويتزوج حليمة ويجد لأخته زوجًا.

لا يوجد ملخص للحبكة مهما كان مفصلاً يعطي هذه المسرحية حقها، ذلك لأنها متقنة البناء وكتبت بحساسية شديدة، ورغم أنها تعطي صورة لحياة القرية المصرية فهي تعكس الرتابة والملل فيها. رُسمت الشخصيات بحيوية ملحوظة، وحتى الجدة التي ربما رسمت شخصيتها باستخفاف تنبض بالحياة في بضع صفحات من المسرحية؛ ذلك عندما يتملكها الغضب الشديد والجرأة في مواجهة العالم العدائي حولها في القرية، كل ذلك يجعل هذه المرأة العجوز الضعيفة جديرة بالذكر مثل الملكة مارجريت التي جسدت الغضب في مسرحية الملك هنري السادس لشكسبير. لا يظهر أبو شامة كشخصية في الزوبعة، ولكنه حاضر بمهارة جعلته يحتل المسرحية كلها، الحوار واقعي لدرجة الإخلاص في إنتاج اللهجة المحلية ويرقى إلى مستوى الشعر في لحظات المشاعر العميقة، وعادة ما نجد رثاءً في لهجة الريف البسيطة، كما في بداية الفصل الثالث وقت الغروب، ونجد صبيحة وأخاها صالح ينتظران بشغف عودة أبيهما لمدة ثلاثة أيام خارج منزلهما، صبيحة (دون أن تحرك رأسها): القرية ساكنة كأنها ميتة (صمت) هناك حداد في كلِ بيت (صمت) كأن الناس ينتظرون الموت (يتنهد صالح فتحرك رأسها قليلاً) لم يخرج أحد إلى الحقول لمدة ثلاثة أيام، سوف يجف الزرع.

صالح (**بهدوء**): كفي عن الرثاء يا صبيحة.

صبيحة (**تتنهد**): أشعر بالأسف على الناس.

صالح: ومن منهم يأسف عليك (**صمت، هدوء**).

صبيحة **(تنظر إلى السماء)**: الشمس قاربت على الغروب.

صالح: اتركيها.

صبيحة: لا أعلم لماذا أشعر بالإحباط في المساء.

صالح: لأنك لا تنامين.

صبيحة: ولا أنت.

صالح: صحيح.

صبيحة: الأيام الثلاثة مرت كأنها ثلاث سنوات.

صالح: من الصعب الانتظار.

صبيحة: يا أبي المسكين. انتظرت عشرين عامًا.

صالح: فكريِ كيف يكون ذلك. وجدَتي كذلك.

صبيحة: ينفطر قلبي كلما نظرت إليها. لقد تعبت، حتى لا أستطيع الكلام.

صالح: وما فائدة الكلام. ليس لديها ما تقوله.

صبيحة: ولا تتحرك. ربما ستموت.

صالح: لقد عاشت طويلاً. فعلتْ كل ما عليها أن تفعله.

صبيحة: كم تشتاق لأبيك!

صالح: من لا يشتاق إليه.

صبيحة: هذه القرية لا تشتاق إليه.

صالح: لأنهم يخشون مواجهته[١٠٩].

إن الكاتب لا يروج لدرس أخلاقي أو سياسي سهل؛ ولكنه يركز على دراما العلاقات الإنسانية التي ينجح في مناقشتها في الحياة المغلقة للقرية النائية المنعزلة، استطاع أن يطرح أسئلة متعلقة بالضمير والعدالة للفرد وللمسئولية الجماعية، تطرح الدوافع الإنسانية بوضوح، ومن دون تردد وبكل حماس، وإن كانت المسرحية لا تخلو من الفكاهة والأمثلة على ذلك في تنافس الأخوين المضحك في رواياتهما أو في حديث أهل القرية المتعارض الأغراض مع أبي طالب المخدوع. تجدر الإشارة إلى مسرحية أخرى لمحمود دياب وهي من فصل واحد "الغريب" (١٩٦٧م)، تقع أحداثها في مكان مشابه للقرية، وقد استعان بشخصيتين من الزوبعة، وتحكي المسرحية عن هروب أحد السجناء الألمان قُبيل نهاية الحرب العالمية الثانية ويصل إلى القرية، وبعد سلسلة من المواقف الطريفة بينه وبين أهل القرية يحدث تواصل بسيط بينه وبينهم، ولكن فجأة يتغير المزاج العام في الوقت الذي كادوا أن يستضيفونه، فعندما يحضر الخفير ويعرف أنه ألماني يقرر في الحال أن ينتقم لموت أهله الذي ماتوا بسبب غارة جوية ألمانية في بورسعيد، مرة أخرى يمنعه الشيخ يونس الضرير الذين يمثل صوت ضمير القرية وينقذه من انتقام من دون سند قانوني، ولا بد من التمييز هنا بين المسئولية الفردية والمسئولية الجماعية، فحتى القروي البسيط لا بد أن يدرك أن سجين الحرب الألماني لا ذنب له في الغارة الجوية. ورغم رسم الفلاحين بمرح خفيف حيث تظهر

السذاجة في إدراكهم واهتماماتهم فإن مسرحية "الغريب" تطرح قضايا أخلاقية جادة، وتثبت أن التفاهم والتعاطف يمكن أن يتخطيا العقبات اللغوية والثقافية.

ومسرحية "ليالي الحصاد"(١٩٦٧م)، التي تقع أحداثها في القرية لا تحتاج لأية مناظر؛ فمحمود دياب يستعين بأمسيات التسلية الشعبية في القرية أي السامر الذي دُعي إليه يوسف إدريس[١١٠]. ورغم أنه يستخدم شكلاً معقدًا وهو ثلاثة مستويات حقيقية، هي: الشخصيات والمقدم (جوقة مكونة من شخص واحد) الذي يقدم كل أهل القرية للجمهور ويطلب من الشخصيات أن يرتجلوا دورًا صغيرًا للتمثيل ويشارك هو أيضًا في الأدوار، يجسدون أدوار بعضهم بعضًا، كما يجسد الشخصيات المعروفة من أهل القرية ويعيدون تمثيل مواقف من حياتهم الحقيقية، يبدو عليهم أنهم جميعًا مهووسون بشخصية السيدة الشابة الجذابة اللعوب التي تدعى "سنيورة" والتي تبناها البكري وقام بتربيتها كابنة له، تسببت سنيورة في سلسلة من المشاجرات بين أهل القرية والقرية المجاورة والتي كانوا على وئام معها من قبل، كما تسببت سنيورة في تحطيم حياة عدة رجال خاصة "علي الكتف". وفي تمثيل بكري الأخير وتجسيده لدور القاضي يقرر أن الحل لمشكلة سنيورة هو أن تموت، وعندئذ تسلل علي الكتف وقرر سرًا أن يقتل سنيورة الحقيقية، ولكن في ليل حالك الظلام قتل خطأ شابة أخرى كانت نموذجًا للفضيلة. إن مسرحية "ليالي الحصاد" مزعجة، لأنها تتعمد التشويش والارتباك بين الحقيقة والوهم، غير أنها رغم صعوبة متابعة أحداثها ورغم النهاية المأسوية تفتقر إلى الجدية

والعمق اللذين وجدناهما في مسرحية "الزوبعة"؛ بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة البحث المصطنع عن شكل محدد مصري قد نتج عنها ضياع فكرة العالمية.

وجدير بالذكر أن دياب يعود إلى استخدام اللغة الفصحى في عمله التالي "رجل طيب في ثلاث حكايات" (١٩٧٠م)، وهي ثلاثية تقع أحداثها في القاهرة الحديثة وتستخدم بعض تقنيات مسرح العبث، وتعبر عن مزاج الاكتئاب واليأس في مطلع الهزيمة الصادمة عام ١٩٦٧م. الفصول الثلاثة الطويلة والتي تحمل عناوين: الغرباء لا يشربون القهوة، الرجال لهم رؤوس، اضبط الساعات، يمكن قراءتها كأعمال منفصلة، ذلك لأن كل فصل يتناول موقفاً مختلفاً وله حبكة مختلفة أيضًا، لديهم كلهم شخصية واحدة تُدعى "رجل" الذي يوصف في قائمة الشخصيات "بالطيب"، وهي كلمة تعني الطيب ولكن لها دلالات توحي بأنه مسالم ساذج ويمكن خداعه. في "الغرباء لا يشربون القهوة" نجد "الرجل" يقترب من الستين عامًا ويجلس خارج منزله يقرأ صحيفة، ويتحدث مصادفة مع زوجته التي تقف بالداخل ولا نراها، البيت مشيد على الطراز العربي وقد ورثه "الرجل" عن أبيه، يقرأ على زوجته بصوت عالٍ طالعه من الصحيفة والذي يقول له بالمصادفة إنه سوف يلتقي صديقًا قديمًا وسوف يقومان بصفقه عمل رابحة وسوف تحفظه العناية الإلهية، فجأة يأتي لزيارته شخص غريب يرتدي ملابس أنيقة ويتقدم ليفحص المنزل ويكتب بعض التعليقات في مفكرة يحملها، يتجاهل الرجل الغريب ترحيبه، وحتى دعوته لشرب فنجان قهوة لا يكترث الرجل الغريب أيضًا لتصريحات الرجل الطويلة، ولكنه في النهاية يبرز كارتًا أصفر للهوية

ويستخدم تعليقات عدائية غير مهذبة ورهيبة، ثم يعلـن أن مهمتـه انتهـت. وسرعان ما يحضر رجلان غريبان يشبهان بعضهما بعضًا ويتصرفان بنفس الطريقة ويتجاهلان اعتراض الرجل بأنهما لا حق لديهما لدخول منزلـه أو معاملة ممتلكاته بهذه الطريقة. وبعد مغادرتهما بوقت قصير، يحضر ثلاثـة رجال أكثر غرابة، ثلاثة من اليمين وثلاثة من جهة اليسار، يشبهون بعضهم بعضًا تمامًا، يخطون خطوات قصيرة تجاه "الرجل" وبعد أن يسلبوه صـوابه يخبرونه أنه رجل أحمق ثرثار عجوز، فاشل وخائن وأن البيت لم يعد ملكًـا له. يسأل زوجته أن تحضر الصندوق المعدني (الصفيح) الذي يحفظ فيه كل مستنداته وأوراقه المهمة ويعطيه لهم؛ ولكن لدهشته وفزعه يقومون بتمزيق كل محتوياته بما فيها صكوك الملكية وكذلك الصور الفوتوغرافية والخطابات التي احتفظ بها لما تحمله من ذكريات عاطفية. يعلن الرجـال الغربـاء أن مهمتهم انتهت وينصرفون، يقتنع بأنهم حتمًا عائدون ولكنه يضلل نفسه بأنـه ما زال قويًا ولا يهزم، ولديه الدليل على ملكية المنزل فقد حفر اسمه واسـم زوجته على جذوع شجرة في الحديقة، وكذلك لديه جدول الضرب الذي حفره على حائط غرفة ابنه عندما كان يعلمه، وكذلك بقعة الدم على جدار الحمام، يعلن بشجاعة أنه ما زال حيًا وأنهم لا يستطيعون قتله ويواسي زوجته قائلاً لها بألا تفقد الأمل. تنتهي المسرحية بالحضور المختصر لجـاره الأعمـى السكير، وقد قرر أن يرسل برقية لابنه لإبلاغه بضرورة حـضوره ومعـه بندقية، يدخل منزله في هدوء ويغلق الباب خلفه ثم يخيم الظلام على المسرح وتهب ريح فتتناثر الأوراق الممزقة وكل ما تبقى من مستندات على الأرض.

وهناك عدة مستويات لتفسير "الغرباء لا يشربون القهوة"، فعلى المستوى السياسي: تعتبر حكاية رمزية مؤثرة عن انعدام الحياة الكريمة التي يحميها القانون بالنسبة للمواطن في ظل الحكومة الشمولية، وتعد كذلك مفارقة ميتافيزيقية عن شكل حماية العناية الإلهية الذي تمنحه للإنسان. على المستوى النفسي: تنجح المسرحية في خلق جو رعب قوي يمكن مقارنته بأعمال هارولد بنتر، والتي تشبهه في خلق جو التوتر العصبي والشك والغموض والتأثير السمعي والبصري المهيمن، وكذلك استخدام شعر الفزع.

المسرحية الثانية "الرجال لهم رءوس" كابوسية بشكل أكبر؛ لأن "الرجل" يظهر هنا "ضعيفًا" سلبيًا يعمل موظفًا في منتصف العمر تم تخطيه في الترقية ثلاث مرات، متزوج من امرأة منذ أكثر من عشرين عامًا، ولم ينجبا أطفاله وتحاول زوجته بلا جدوى أن تجعله يطالب بحقوقه، وذات مساء وهو يحاول تمضية الوقت بينما زوجته لا ترغب في لعب الورق معه، وصل إلى شقته طرد بريدي كبير عبارة عن صندوق خشبي.

وعندما فتح الهدية الكبيرة أو الصندوق وجد بداخله جثة رجل عارٍ، يفقد صوابه لا يدري ماذا يفعل بالجثة. ولأنه يخشى أن يُتهم بالقتل خاصة وأنه مقتنع بأنه مضطهد، تسأله زوجته أن ينظر إلى وجه الجثة ولكنه يرد بأنه لا يستطيع، فتنظر هي وتكتشف أن الجثة بلا رأس؛ يفكر في أن يلقي الصندوق من النافذة ولكن الشارع مزدحم فيغطيانها بقطعة قماش ويضعا عليها زهرية ويقررا أن يستخدمها الزوج كطاولة للعب الورق مع صديقه وجاره. ينفد صبر الزوجة أخيرًا وتتهم زوجها بالجبن، يخرج مندفعًا غاضبًا

ليناي على جاره، فنجد طردًا آخر خارج الباب يظهر بغرابة: يحتوي على الرأس المفقود ومرفق به رسالة اعتذار أنه نتيجة خطأ في التغليف تم إرسال الرأس في طرد آخر، يتمالك نفسه الآن ويقرر أن يبلغ الشرطة، ولكن قبل أن يفعل تلاحظ الزوجة التشابه الواضح بين وجه الجثة ووجه زوجها، وهذه الفكرة شجعته على الاهتمام بقضية الرجل المقتول، وتؤكد على دعم زوجته له. عند مغادرته تلتقط الزوجة الطرد الصغير بهدوء وتضعه داخل الصندوق، ثم تنقله من دون مجهود إلى غرفة جانبية وتؤكد على أن الصندوقين فارغان. تستمد المسرحية قوتها من فكرة الوجه الجامد الخالي من التعبير ومعالجة الموقف الرهيب وكأنه أمر مُسلّم به: عدم جدوى حديث الرجل وسلوكه الذي لا يناسب الموقف. على سبيل المثال، يلوم زوجته لأنها تنظر إلى جثة رجل عارٍ ويضع زهرية من الورد الصناعي. إن رمزية هذه المسرحية الانطباعية واضحة، فالرجل مجازًا قد قُتل من قِبل شركته، ورغم ذلك فإن النهاية ليست بلا أمل، لأن الرجل قرر أن يذهب إلى الشرطة وإن كانت حياة الرجل نفسه رمادية، عقيمة وغير مبهجة(١١١).

المسرحية الأخيرة "اضبطوا الساعات" تبدأ بدقات الساعة التي تتحول إلى دقات طبول، الرجل الطيب هنا هو رب أسرة يعاني. تجري تجهيزات لحفلة على قدم وساق للاحتفال بقدوم عريس عايدة ابنة مجدي الذي يختفي في ظروف غامضة منذ أكثر من عشرين عامًا؛ ولكن الواضح أنه عائد كي يتزوج عايدة في السابعة مساءً. يبدو قلق عايدة مبررًا لأنها انتظرت طويلاً، انتظارها الطويل لحبيبها جعلها صعبة المراس ومتباهية بنفسها؛ ولكن

يرضيها تحمل أبيها الكثير من القلق وعدم الملاءمة. خلق الكاتب جوًا من الإثارة الشاملة بمهارة وحالة الترقب للحدث الخطير: في تمام الساعة التاسعة، المنزل نظيف وجاهز، المائدة معدة بسخاء كبير والأسرة مجتمعه، الأب، الأم، والأخ ينتظرون، يدق جرس الباب وتحضر أخت عايدة الصغرى المتزوجة على غير موعد تظهر حاملاً وتنتظر مولودها في أي لحظة، وكانت قد بعثت أزهار تعتذر عن عدم حضورها بسبب ظروفها؛ ولكنها غيرت رأيها في آخر لحظة وتمنت أن تكون مع أختها كي تشاركها لحظات السعادة، وتعلن أنها لو رزقت بولد فسوف تطلق عليه مجدي كي تسعد أختها. تنتهي المسرحية والأسرة تنتظر في صمت ولا تدري ما إذا كان مجدي سيحضر رغم أن عايدة فقط وحدها تستطيع أن تسمع خطوات أقدامه. يبدأ مخاض أختها ولكن عايدة تطلب منها أن تنتظر ولا تطلب الطبيب، وفي حالة الانتظار يعلو صوت دقات الساعة أكثر وأكثر وتتحول إلى دقات طبول ثم إظلام للمسرح. على الرغم من الصورة الواقعية المقدمة فإننا نشك في صحة رواية عايدة، فربما تكون قد اختلقت قصة عودة مجدي. النهاية الغامضة تعيد إلى أذهاننا التجهيزات الدقيقة للحفلة ويتبين ذلك مع عدم التأكد من حضور العريس مما يلقي ضوءًا ساخرًا مروّعًا على الفاعليات. ومثلها مثل المسرحيتين السابقتين، فإن "اضبطوا الساعات" مكتوبة باقتصاد وبنسيج ثري ومناخ شعري مؤثر له دلالات تثير الاضطراب. يعد إسهام محمود دياب الأكثر صراحة وشجاعة في عملية التقييم السياسي الذاتي للكتاب بعد هزيمة ٦٧ هو مسرحيته الملحمية، التي كتبت باللغة العربية الفصحى "باب الفتوح"(١٩٧١م)، التي منعتها الرقابة لأسباب واضحة هي أن هذه المسرحية

الطويلة جدًا تكون من ثلاثة فصول طويلة وتتطلب عددًا كبيرًا من الممثلين. تبدأ المسرحية بمجموعة من الشباب والنساء وهم يشكون علنًا من الصمت الذي فرضه عليهم حكامهم، كما يشكون من حالة التعاسة التي يعيشون فيها، فلقد حُرموا ليس فقط من التعبير ولكن من التفكير أيضًا ومن الإرادة والفعل، التفكير والعمل تقوم بهما الدولة بالنيابة عنهم، وعن حكامهم الشموليين يقولون، يحدث كل شيء باسمك وأحيانًا لمصلحتك، لقد استعاروا عقلك ولسانك وتركوا يديك للتصفيق وللتعبير عن امتنانك(١١٢)، وأنت تصرح. لتثبت أنك موجود ولكن عندما تسمع صرخات ولا تعرفها، أصوات الضفادع الكثيرة حولك فإنك متهم بالجنون، أو بالغباء أو الجهل وبسوء التعليم أو بسوء الأدب متبربر عميل أو مأجور. ولكي يبتهجوا ويعزُّوا أنفسهم ويستمدوا بعضًا من احترام الذات كي يواجهوا الحياة، قرروا أن يسلوا أنفسهم بأن يبنوا في خيالهم زمنًا من الماضي المجيد يستطيعون أن ينفذوا من خلاله أفكارهم الثورية، وأهمها إدراك الحاجة إلى العدل الاجتماعي والسياسي لإمداد الجيش بالقوة الثورية والتي بدونها حتى نصر صلاح الدين الأيوبي ما كان ليعيش وكان سيصبح زائفًا؛ بالتالي تقع الأحداث على مستويين، الزمن الحاضر والعصور الوسطى، وإن كان الزمنان لا ينفصلان تمامًا، فأحيانًا يتدخل الشباب الذي ينتمي للعالم الحديث في الأحداث. والحقيقة أن المسرحية تنتهي بهم وهم يتلون كمجموعة في جوقة قصائد شعرية حديثة من كتاب "باب مفتوح"، عن طريق القائد الثوري المتخيل الذي فشل في محاولته ليصل إلى مسامع صلاح الدين، ولكنه ينجح في الترويج لآرائه بين الشباب المثالي. بعد إلقاء الشعراء المتعددين للقصائد التقليدية التي بلا معنى

مُتغنين بصلاح الدين، يخطب الشباب الثوري في الناس بكلمات عن ضرورة حث الحاكم على منح الشعب حريتهم السياسية، ولا بد أن يتحرروا من الخوف " لا شيء يحث العبد أن يفدي بحياته أسياده لحماية حريتهم أو للدفاع عن الأرض التي لا يملكها، أو أن يحمي نبع مياه لا يسمح له بشربة ماء منه"(١١٣)، ربما تكون هذه الحكمة المباشرة هي السبب في منع عرض المسرحية وفي الحقيقة لم تساعدها فنيًا. تكشف باب الفتوح عن تأثير بريخت القوي، وتعتبر تعليمية بصورة مباشرة، بالرغم من وجود بعض المشاهد المؤثرة فهي طويلة وبلا شكل محدد تحتوي على مشاهد ملحمية كثيرة في بنائها وتعدد الشخصيات بها.

المفارقة بين النصر المجيد لصلاح الدين والهزيمة المخزية لعبد الناصر ما زالت حاضرة في أذهان القراء فتزودهم بمفارقة ساخرة فاعلة؛ ولكنها أسهمت في عدم الاقتصاد الفني للعمل الذي يعد الاقتصاد فيه حيويًا خاصة أن محمود دياب قد راعى ذلك في معظم أعماله(١١٤).

علي سالم

عمل ممثلاً لفترة ولديه تجارب مسرحية مباشرة، قد يعتبر أحد الكتاب الساخرين المتميزين في جيله؛ حيث يصوب هجومه القاسي على ثلاثة أهداف: البيروقراطية، الفساد، الاستبداد(١١٥).

كتب أولى مسرحياته "الناس اللي في السما الثامنة"(١٩٦٣م)، ولكنها نشرت عام (١٩٦٦م)، وهي فانتازيا أو نوع من الخيال العلمي، تصف كيف

استطاع الدكتور ميدو مهندس الصواريخ الذي عانى كثيــرًا مــن الــشرور والظلم على الأرض أن يفر منطلقًا بصاروخ، وبعد مروره بأحداث كثيــرة استقر على كوكب في المستقبل تحت السماء الثامنة، ووجد هناك إمبراطورية يسكنها شعب لمئات السنين ويحكمها ملك لديه سلطة مطلقــة، ويعمــل بهــا علماء أكاديميون يديرون شئون البلاد وفق قوانين علمية عقلانيــة صــارمة والتي تؤكد على إجراء عمليات للأطفال لنزع غدد؛ الحب ذلك لأن الحــب مثل المشاعر الأولية الأخرى يُعتبر داءً. يقع ميدو في حب الأميرة التي لــم تجْرِ لها العملية بسبب المخطط السري لوزير الصحة الذي عقد العزم علــى إعادة الحب مرة أخرى للبلد. استطاع ميدو أن يلتحق بالأكاديمية وهناك رأى أسوأ ما يمكن تخيله وهو مزيج من البيروقراطية والتفكير العلمي أو العلمي الزائف، وعندما يتكالب العلماء كي يخلصوا ابن الإمبراطور الذي علقت يده داخل إناء للجبن المملح ويقترح هو حلاً بسيطًا ومنطقيًا للمشكلة، انقلب عليه العلماء في الأكاديمية لأنه يشكل خطرًا على مــواقعهم المتميــزة وطريقــة حياتهم. يتمادى في تغريب مشاعرهم عندما يعلن بأنه علــى علاقــة حــب بالأميرة وبأن الحب شيء جيد، بعد ذلــك يتقــرر أن تُجــرى لــه عمليــة الاستئصال غدد الحب لديه، ولكن يتم إنقاذه في الوقت المناسب، عندما تندلع ثورة يقودها المحبون بقيادة وزير الصحة. إن هذه المسرحية والتــي كُتبــت خصيصًا لمسرح العرائس، تعتبر هجومًا قاسيًا على البيروقراطيــة وعلــى التفكير العلمي الزائف، وتحتوي على بعض من الحوار المــرح الــصاخب وبعض المحاور التي تناولتها سخرية الكاتب الشائقة، وهي القوالب الجامــدة

التي يلتزم بها نقاد الأدب، وفي الحقيقة فإن الفكاهة تقلل مـن تـأثير حالـة التشاؤم المستترة والتي لا ترى فكاكًا من التأثير الخانق للبيروقراطية حتـى على الكواكب الأخرى.

إن المشكلة التي واجهت علماء الأكاديمية وكان علـيهم حلهـا، هـي تخليص يد الأمير العالقة، مأخوذة من حكاية شعبية، كان علي سالم قد سمعها وهو طفل[١١٦]. وعلى نفس النهج، فإن مـسرحيته التاليـة، "ولا العفاريـت الزرق"(١٩٦٥م)، تقع أحداثها في عالم المسرح ومأخوذة هي الأخرى مـن حكاية شعبية: "تيمة سندريلا ":عطية الذي يعاملـه إخوتـه أسـوأ معاملـة ويسخرون منه عبارة عن صورة ذكورية أخـرى مـن سـندريلا وملاكـه الحارس في المسرحية هو شيطان ماكر يحاول مساعدته في تحقيق أحلامـه ليصبح ممثلاً، فيختلق له فرصة لتوقيع عقد مع منتج، غير أن إخوته الأشرار يفسدون فرصته عن طريق خدعة، حتى شياطين المكـر لا يـستطيعون أن يمنعوا الشر المتأصل في الإنسان، إن رؤية الكاتب هنا لا تقل تشاؤمًا عـن مسرحيته الأولى.

مسرحيته التالية بعنوان "الرجل اللي ضحك على الملايكة"(١٩٦٦م)، وهي تحلل بصورة أقوى فكرة عدم القدرة علـى تغييـر طبيعـة الإنـسان الشريرة، ومثل مسرحية ألفريد فرج "عسكر وحرامية" والتي تـشبهها فـي طريقة تقديم الشخصيات وشرحهم لأحداث المسرحية للجمهور، وهي حيلـة بريختية بمثابة صيغة استعان بها الكاتب وهي في الحقيقة غير ذات أهميـة، ربما اختارها سالم لتقديم موضوع الفساد بصورة مباشـرة وكـذلك سـوء

استعمال السلطة في القطاع العام[١١٧]، ورغم أن سالم يستخدم عنصر الفانتازيا، فالبطل، مثل مسرحية فرج له اسم يعبر عن شخصيته برجل غير أمين انتهازي وماهر في الاستغلال ولديه معرفة كبيرة بقواعد اللعبة، يستغل منصبه لأغراضه المادية بالتواطؤ مع شريكه عديم الضمير، وإن كان يقل عنه قليلاً في الشر، يخطط لتدمير زميله الأمين الذي يشكل خطرًا عليه ويسرق منه خطيبته فيلكمه زميله الغاضب لكمة قوية فيفقد وعيه، وفي الفترة الوجيزة التي يفقد فيها وعيه يحلم بأنه قد انتقل إلى العالم الآخر، وما زال يتبع أساليبه الشريرة فيخدع الملائكة أنفسهم. تحتل مغامراته في العالم الآخر معظم وقت المسرحية وتنتهي باستعادته لوعيه ويقرر أن ينفذ خطته لتدمير زميله عن طريق إبلاغ الشرطة بسلسلة من الأكاذيب عن زميله فيدّعي أن زميله ارتكب جرائم خطيرة تتنوع ما بين إهانة الجيش إلى السرقة والقصور في أداء وظيفته. وإحقاقًا للحق، انتُقدت المسرحية بسبب بنائها غير المتماسك ووجود كمّ من العناصر الفنية غير المصقولة[١١٨]. وعلى الرغم من ذلك فإن المسرحية تُعد هجومًا روحيًا على فساد الطبقة الناشئة والتي يطلق عليها مصر بعد الثورة، وهو هجوم رغم وضوحه فإنه لا يفتقر إلى الفكاهة.

ما بين عاميْ ١٩٦٧ و١٩٦٨م، كتب سالم ثلاث مسرحيات من فصل واحد: "بئر القمح"، "أغنية على الممر"، "البوفيه"[١١٩]. المسرحية الأولى التي يستخدم فيها سالم المزيج المعتاد من الواقعية والفانتازيا وكذلك التقنية التعبيرية، تحكي عن نادل مثقف يعمل في مقهى. يتطور اهتمام حسين بالمصريات والآثار، وترشده أبحاثه إلى الاعتقاد بأن قدماء المصريين كانوا

يقومون بتخزين القمح تحت الأرض في آبار صحراوية، ينفق كل مدخراته على مشروع للتنقيب في أحد المواقع بحثًا عن إحدى الآبار، ويعتقد أنه لو صحت نظريته فسوف يجد كميات كبيرة من القمح لإطعام ملايين الجياع، يبتهج عندما يكتشف إحدى الآبار بعد أن قام بالحفر مع اثنين من المساعدين المأجورين لمدة سبع سنوات، أحدهما مخلص وبسيط بينما الآخر طموح وأناني. وبدلاً من أن يكون ممتنًا لرئيسه الذي شجعه على استكمال تعليمه الثانوي وكذلك الالتحاق بالجامعة والذي حمله فعليًا على ظهره ذات مرة عندما أنهكه العمل ولم يستطع السير في الصحراء، يتهمه بالباطل بأنه يريد أن يحتكر الاكتشاف لنفسه، وبمجرد إعلان خبر الاكتشاف يسرع أحد علماء الآثار وينسب الاكتشاف لنفسه، رغم أنه كان قد عارض نظرية حسين في كتابه عن نفس الموضوع، والآن ينسب الاكتشاف لنفسه عندما يظهر رجال الإعلام في المشهد، يتبعه متخصص آخر في الآثار بيروقراطي يتخلص من حسين ومساعده، ثم ينشئ مركزًا ضخمًا مع رجال من الجيش وكلهم يهتمون بالشكليات ولا يدري أي منهم شيئًا عن نشاط المركز، ولكن عندما يتلقون استفسارًا من الحكومة المركزية عن نشاط وإنتاج المركز يُهرعون لطلب حسين للأخذ بنصيحته، ولكنه الآن يتحول إلى رجل يائس ينفي كل المعلومات عن الاكتشاف بعد أن سلبت منه ثمرة سنوات من العمل المُضْني. ولا تخفف الفكاهة من وقع السخرية اللاذعة هنا، لأنها لا تسخر فقط من البيروقراطية الميتة، ولكن أيضًا من الأنانية الرهيبة التي يتصف بها معظم البشر، فتسلب ثمرة جهود الناس منهم ويضيع ما يفعلون من خير للبشرية في ظل البيروقراطية المعقدة وعدم النزاهة حتى في البحث العلمي.

تجسد "أغنية على الممر" اللحظات الأخيرة من المقاومة لخمسة من الجنود المصريين المحاصرين من قِبل العدو في سيناء أثناء حرب يونيو ١٩٦٧م، وانقطاع صلتهم بالقيادة نتيجة فشل في الاتصالات، وتناقص المؤن والذخيرة. تنجح المسرحية دراميًا في خلق جو التوتر والانغلاق للخنادق، ويساعد على ذلك أيضًا محاولات القائد الفاشلة للاتصال بهم بين الحين والآخر من خلال جهاز الراديو المكسور، وينادي عليهم ويطلب منهم أن يستسلموا بسبب وضعهم الميئوس منه، وبذلك يقطع عليهم حديثهم. تجسد مسرحية "أغنية على الممر" خمس شخصيات ويكشف عن تميزهم الموقف الخطير الذي يعيشونه وكأنهم يواجهون الموت، إلى جانب قائدهم، وهو رجل عسكري ينتمي إلى أصول ريفية؛ حيث نجد أربعة شباب، شوقي الذي يحبه زملاؤه كبطل لأنه أطلق النار على أربع دبابات، ويرفض اللقب قائلاً إن ما فعله هو ما يجيده في حياته، وأنه فشل في أي شيء آخر بما في ذلك دراسة القانون بالجامعة، أما منير فيعمل مدرسًا ويفتخر بنفسه لأنه عملي ومنطقي ويقدر النجاح المادي قبل أي شيء آخر، وهو رمز للنوع النفعي الذي يستخدم تعليمه في رفع مستواه، وبسبب عدم انتمائه للمجموعة فقد أسهم (كما تشير المسرحية) في كارثة حربية، وكان يمكن أن يصبح رجل أعمال استنادًا إلى الثروة الصغيرة التي حققها واهتماماته التجارية المتعددة.

المفارقة هي أنه أول من ينهار تحت ضغط الموقف ورغم عقلانيته المزعومة، فإن سلوكه غير المنطقي يقوده في نوبة هستيرية إلى الخروج مسرعًا من الخندق فيقتله أحد القناصة على الفور. وأما حمدي فيعمل مدرسًا

للموسيقى ويحاول دون جدوى أن يبيع مؤلفاته إلى المؤسسات الإعلامية، وهو يحرص على العودة إلى بلده حيًا جزئيًا، لأنه يعتقد أنه ألف أغنية مثالية ويثق أن شركات الإعلام ستهتم بها، وهذه الأغنية هي عنوان المسرحية وهو يغنيها لزملائه. وأما الأخير، فهو مسعد ويعمل نجارًا لديه حس فكاهي مصري أصيل، أحيانًا حسه الفكاهي يكون محببًا وفي أحيان أخرى يفقدهم صوابهم، ما يطلبه من مباهج الحياة بسيط وهو يتطلع إلى إقامة حفل زفافه عندما يعود، ويحلم بالأطباق الشهية التي سيتناولها في ليلة عرسه وكل الأطعمة التي حُرم منها الآن. يُقتل هو وحمدي ولا يبقى غير شوقي والقائد لتنفيذ الأمر بالدفاع عن الموقع حتى النهاية، ولا يتبقى لديهم سوى دقائق معدودة قبل أن ينفجر الموقع. رغم نهايتها المحزنة لأنها مسرحية انهزامية والمناخ واقعي بحت غير أنها غير يائسة، والمسرحية تعتبر إنجازًا لعلي سالم إذا ما وضعنا تاريخ كتابتها في الاعتبار(نُشرت لأول مرة في مجلة المسرح، أكتوبر ١٩٦٧) ، كما أن الشخصيات خالية من أي ادعاء للمثالية فهم يقاتلون ويتأهبون للموت ولكنهم ليسوا أبطالاً أسطوريين، كلهم يخشون الموت ويرتعدون بينهم وبين أنفسهم. ورغم وطنية الكاتب الواضحة، فإن تعاطفه الكبير يجعله قادرًا على إعطاء صورة واضحة عن الحرب والشفقة منها.

أما المناخ السائد في مسرحية "البوفيه"[١٢٠]، فهو مثل الكابوس ويتبع منهج كافكا ويشبه كثيرًا بمناخ مسرحية ميخائيل رومان "الوافد". والمسرحية تتناول القضية الثالثة التي اهتم بها علي سالم في مسرحه، وهي الاستبداد والحرية. الحبكة باختصار تحكي عن مؤلف مسرحي يستدعيه مدير المسرح

ليناقش معه المسرحية التي قدمها، يرحب المدير به ترحيبًا حارًا في مكتبه الوثير حيث نجد مقعدين فقط، أحدهما للمدير والآخر للضيف، يثني على عمل الكاتب بمبالغة شديدة ويطلب له مشروبًا فيتجهز له بوفيه ملحق بالمكتب ويوجد نادل يرتدي ملابس رياضية أنيقة ينظر ببرود ثم يشرح له كيف يتفهم ويقدر الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي؛ لأنه هو نفسه إنسان حساس يتأثر وتدمع عيناه تأثرًا بالجمال في الموسيقى والطبيعة... إلخ. يجهز لمناقشة مطولة عن مشكلات المسرح، القديم والحديث عندما يقاطعه الكاتب ويسأله عن رأيه في مسرحيته لأن لديه موعدًا آخر، يقول المدير إن المسرحية رائعة، ولكن هناك جملة واحدة يريده أن يغيرها لأنه يعتبرها إهانة جارحة، وعندما يعترض الكاتب على أساس أن التغيير سوف يغير من فهمه للشخصية، يغير المدير أسلوبه تمامًا ويطلب من الكاتب أن يشرح أسبابه ويلغي حجته القائمة على أساس أن حرية الفنان ما هي إلا جواز للفوضى. وسرعان ما تتخذ أسئلته شكل الاستجواب في معسكر مركزي تستخدم فيه تقنيات التهديد في مثل هذه المواقف كتسليط الضوء الكاشف على وجه الضحية من دون رحمة، ولا يسمح للكاتب أن يسحب نسخته وعندما يقاوم المدير، يضغط الأخير على زر ويأمر النادل أن يأخذ الكاتب إلى البوفيه ليقدم له مشروبًا لا يريده مثالاً على طريقة للتعذيب. عندما يدخل الكاتب مترنحًا إلى الغرفة بمساعدة النادل نجد علامات تشير إلى التعذيب، الآن وقد انكسرت روحه تمامًا، يوافق على عمل التعديلات التي أرادها المدير على النص، ولكنها لم تعد التعديلات البسيطة، فهي تتضمن إلغاء فصل كامل،

وتحويل أدوار الذكور والإناث؛ كذلك تحريف أغاني جوقة البنات. يتحدث طويلاً الكاتب إلى النادل الذي لا يستمع، لأن المدير أمره وفق عقد البوفيه معه بألا يستمع لأحد ولا يأخذ أوامر من أحد غير الشخص الجالس على كرسي المدير. وعندما يغادر المدير بحثًا عن بعض الأوراق، يقوم الكاتب بالتعديلات المطلوبة يخدعه الأخير ويحتل كرسيه. تتبادل الآن الأماكن ويستطيع الكاتب أن يأمر النادل ليفعل أي شيء يأمره به، ويخشى قوة الكاتب، غير أن الأخير مهتم بتغيير بنود عقد البوفيه الذي يعطي للكرسي مثل هذه السطوة والقوة؛ ولكنه يكتشف أنه لا يمكن تغيير البنود إلا عن طريق الشخص الذي صنعها الذي لا يعرفه أحد؛ وبالتالي فسوف تبقى كما هي لا تتغير ومُلْزِمة للأبد.

في حالة من اليأس التام يترك الكاتب الكرسي للمدير ويقوم بعمل التعديلات المطلوبة منه في النص، ويتقاضى أجره ثم يرّحل. من الواضح أن المسرحية عبارة عن حكاية رمزية عن الحرية والقهر، مدير المسرح بكرسيه يرمز إلى السلطة المطلقة، أما النادل الذي ينفذ الأوامر بصورة عمياء والبوفيه الذي يوضع تحت تصرفه، فكل ذلك يرمز إلى قوى القهر التي يستخدمها من يسيطر تمامًا على السلطة، وأما الكاتب فهو يمثل الفرد الذي يعمل تحت ذلك النظام، والذي لا يملك غير الكلمة كسلاح. في مقدمة المسرحية يدور حوار بين حكيم وأتباعه الذي يطرح عليهم سؤالاً، ما أعظم شيء في الحياة، يجيب كل واحد منهم بطريقة مختلفة، ولكن الإجابة الصحيحة هي: الصمت(١٢١). إن مسرحية البوفيه بحوارها النضر وأحداثها

السريعة الذي يبني ذروة الحدث، يجعلها مسرحية قوية حبلى بالصور البلاغية وبنسيجها القوي وبوجود كابوس منطقي مخيف بداخلها.

المسرحية التالية لعلي سالم والتي أثبتت نجاحًا فوريًا هي كوميديا أوديب، أنت اللي قتلت الوحش[١٢٢]، وهي نسخة ساخرة مفتعلة للنص الأصلي للأسطورة والتي بالكاد لا تحتفظ بأي مكونات للقصة الأصلية.

تقع أحداثها في طيبة في مصر القديمة مع استخدام عناصر من الحضارة الحديثة، مثل التليفزيون، الراديو، والذي تم فرضهما على عاصمة الفراعنة، الأسماء الإغريقية للشخصيات الأربع تم الاحتفاظ بها: أوديب، جوكاستا، كريون وتيرسياس، وأضيف إليها مجموعة من الأسماء الفرعونية وإن كانت الشخصيات الإغريقية قد غيرها الكاتب تمامًا، فأوديب من عامة الشعب وأصله مجهول ولكنه شديد الذكاء لأنه ينتصر على الجميع في لعبة الشطرنج، يعرض أن يحل معضلة أبو الهول بشرط أن يصبح ملكًا أو يتزوج جوكاستا. وبالفعل ينجح؛ وبالتالي يعتقد الناس أنه قتل الوحش وأنقذ طيبة، يحيه عامة الشعب وهم ممتنون لأنه المنقذ ويصيحون في انسجام: أنت اللي قتلت الوحش، أنت اللي قتلت الوحش. في اليوم التالي يخبر كبير الكهنة الذي يرأس جامعة طيبة أوديب بأنه وجد أثناء بحثه في وثائقه القديمة ليلاً ما يثبت النسب الحقيقي لأوديب، فهو ينتسب إلى الآلهة وأن الواجب الأكاديمي يحتم عليه نشر هذه الحقيقة، يخبره قائد الشرطة أيضًا أن المخبرين اكتشفوا أنه إله. يُصدم أوديب من هذا التملق والكذب البغيض فينفي الرجلين بعيدًا ويصر على أنه إنسان عادي، ويتبين أنه حاكم جيد يحرص على مصلحة شعبه

ويمضي معظم وقته يطور في الاكتشافات العلمية لكي ينهض بالأمة عن طريق التكنولوجيا المتطورة. الملكة امرأة لعوُب، تخلصت من أزواجها السابقين لأنهم فشلوا في إرضائها وتشعر بالتعاسة الآن لأن أوديب أهمل واجباته الزوجية، فتذهب إلى قائد الشرطة لطلب مساعدته لأنها تعتبره مسئولاً عن زواجها، يشرح لها الأخير أن قتل أوديب صعب الآن بسبب شعبيته الكبيرة وسوف تكون لذلك عواقب وخيمة، ولكنه سيعجّل بنهايته عن طريق إضعاف شعبيته ببطء وعن طريق فرضه على الناس كرمز شعبي.

وفي الوقت الذي ينشغل فيه أوديب بأبحاثه العلمية ليعرف كل ما يدور حوله، نجد أن مؤسسات الدولة تعمل بالكامل عن طريق كبار مسئوليها للترويج لأسطورة أصل أوديب المقدس، ويحدث ذلك في سبعة مشاهد قصيرة، ولكنها فاعلة يقترح الكاتب أن تمثل بسرعة وربما بأسلوب مسرح العرائس وخيال الظل، تأخذ كل لعب الأطفال شكل أوديب وهو يقتل الوحش، الكتب الأولى للتعليم تصور مشهد أوديب، الأغاني المذاعة في الراديو تذيع نفس الموضوع وكذلك مسرحيات التليفزيون، ويناقش نفس الموضوع نقاد المسرح والأدب بلا انقطاع ويجهزون المحاضرات والمناهج الدراسية في الجامعات لتناقش نفس الموضوع، وإذا تم الإبلاغ عن أي شخص يخالف ذلك يتم تعذيبه واستجوابه عن طريق الشرطة السرية الناشطة.

فجأة يظهر وحش آخر خارج أسوار المدينة ويبدأ بحصد ضحاياه، فيلجأ الشعب مرة أخرى إلى أوديب للمساعدة، ولكن حراسه لا يسمحون له لأنهم يعتقدون أنه إله ولا بد من حمايته، ولقد انتفعوا ماديًا من اكتشافاته

وجمع كل واحد منهم ثروة صغيرة. تتمنى الملكة أن تتخلص من زوجها غير الملائم، فتحثه على مقاتلة الوحش ولكن أوديب يقتنع برأي تيرسياس الحكيم ويعلن أن الناس لا بد أن يتعلموا الآن كيف يحاربون وحشهم، لأن ذلك سيحدث عندما يرحل أوديب الإنسان الفاني، يذهب الشعب لقتال الوحش ولكنهم ينهزمون لأنهم غير مجهزين للحرب فهم يفتقرون للتدريب المناسب وللنظام ويجهلون تمامًا عدوهم. يشرح قائد الجيش لأوديب أن القادة مخطئون، لأنهم ركزوا على التكنولوجيا وأغفلوا تمامًا بناء شخصية رجالهم، فبينما كان أوديب مستغرقًا في خططه التكنولوجية كان رجاله يشاركون بنشاط في نشر الذعر والخوف بين الرعية عن طريق التعذيب والتخويف والذين ضعفت روحهم المعنوية تمامًا، وبناء على اقتراح تيرسياس ينفي أوديب قائد الحرس ويخاطب شعبه مباشرة قائلاً: إنه لا يوجد شخص مهما بلغت قوته يستطيع أن يقتل الوحش بمفرده[١٢٣]، ولكن الشعب لا بد وأن يتدرب على الاعتماد على نفسه في مناخ خالٍ من الخوف، وعبثًا حاول أن يقول لهم الحقيقة بأنه لم يقتل الوحش في المرة الأولى، فصياح الناس قد حجب كلماته، "أنت اللي قتلت الوحش". تنتهي المسرحية بخيبة أمل أوديب الذي يفقد بصره بشكل غامض ويجر قدميه خارج المسرح ليبدأ رحلة شاقة يتعلم فيها كيف يكون حاكمًا جيدًا يحكم شعبًا حرًا من الخوف والقلق، وفي محاول ليضرب أمام شعبه مثلاً جيدًا ليتخلصوا من الخوف من الموت يخرج بنفسه في مهمة انتحارية ليحارب الوحش بمفرده. وكما حدث في البداية يشير تيرسياس إلى مغزى القصة، وكما قدم في البداية الحدث والأجواء للمسرحية

يؤكد على الجمهور بأنه لو نتج عن حكايته أي مرح فهو لم يقصد ذلك مطلقًا[١٢٤]. لا يتضح تمامًا سبب اختيار على سالم لأسطورة أوديب كإطار للمسرحية إلا إذا كان الغرض هو تقليل الرقابة؛ لأن سالم- على عكس كتاب عرب أمثال الحكيم وباكثير وبعض الكتاب الأوربيين- لم ينتوِ تقديم إعادة تفسير للأسطورة القديمة، والعنوان كوميديا أوديب، يعتبر دلالة كافية. في هذه المسرحية لا يقتل أوديب أباه ولا يتزوج أمه وبالتالي لا تنتحر جوكاستا ولا يفقأ أوديب عينيه، ولكن كريون هو من يقتل في النهاية بينما تنسى جوكاستا التي لا تظهر في أكثر من نصف المسرحية، ويفقد أوديب بصره بصورة غامضة ولا نسمع عنه شيئًا. الكاتب يحتفظ فقط بحادث الوحش الذي يطرح الألغاز، وحتى ذلك يتغير بحيث يصعب التعرف عليه. يقال لنا إن أوديب حل اللغز ولكن ينفي أوديب أنه فعل ذلك، يضيف الكاتب قصة الوحش الثاني بدلاً من الطاعون. الشخصيات الأربع التي تحمل نفس الأسماء مختلفة تمامًا عن الشخصيات الأصلية، كريون القائد العسكري والذي يمثل الفضائل العسكرية، جوكاستا امرأة لعوب بلا كرامة، وتيرسياس الذي يلعب دور الحكيم العجوز لم يعد يهتم مثل أوديب بالقضايا الميتافيزيقية عن القدر، الإنسان العدل والحقيقة، اهتمامهم الأول هو السياسة أو العلاقة بين الفرد والدولة ذلك لأن مسرحية سالم سياسية وتعليمية في المقام الأول، فلا جدوى من التقدم التكنولوجي بدون تحسين حال البشر، ولا قيمة أيضًا للأسلحة المتطورة ما لم يستخدمها جنود صالحون، والجنود الصالحون لا بد أن يكونوا أولاً مواطنين صالحين، ولا يمكن أن يتطور كل ذلك تحت الاستبداد

وفي مناخ الخوف. إن جزءًا من شعبية مسرحية علي سالم يرجع إلى إدراك المتفرجين المباشر أن المسرحية يقصد بها حكم عبد الناصر حتى هزيمة ١٩٦٧م، ومن الطريف أن التلميح في المسرحية يشير إلى عدم مسئولية ناصر عن تأليه الناس له وعبادته مثل الفرعون، والحقيقة لا يهرب تمامًا من اللوم، لأنه خلق نظامًا سياسيًا سواء أكان مدركًا لذلك أم لا يرتكز على قمع الحقيقة وغياب الحرية وعلى التلقين السياسي عن طريق الإعلام والمؤسسات التعليمية وعبادة الشخصية. هناك بعض التطابق الواضح بين كوميديا أوديب ومسرحية يوسف إدريس "المخططين"، والتي نشرت بعدها بعام واحد، فكلتاهما تناقش موضوعًا سياسيًا بحتًا، وهو الهجوم على نظام عبد الناصر الشمولي، والمرح المحدود المثار من قِبل السخرية القائمة له طبيعة تهكمية متنوعة، كلاهما يعاني معاملة الإنسان كحيوان سياسي. كتب سالم مسرحيته التالية "بكالوريوس في حكم الشعوب"(١٩٧٩م)، وتعتبر مسرحية سياسية إلى حد بعيد. وهي فانتازيا أخرى يتخيل فيها الكاتب حدوث انقلاب عسكري يقوده بنجاح طلبة الفرقة الأولى لأكاديمية عسكرية، بقيادة توفيق المثالي الذي يستقيل في نهاية المطاف من رئاسة الجمهورية المشكلة حديثًا؛ لقناعته أن كل الحكومات العسكرية سيئة بطبيعتها، وهي تعتبر سخرية من الديكتاتورية العسكرية في العالم الثالث. المسرحية ليست متميزة ذلك لأن الحبكات ضعيفة والكتابة تميل إلى الآلية وهي في العموم أقل من مستوى علي سالم المعتاد، شعبيتها مستمدة من رسالتها السياسية وليس من ميزتها الدرامية.

شوقي عبد الحكيم

لا بد أنه قد لوحظ أن أحد الملامح المميزة للموجة الجديدة للمسرح هو الاستخدام المبدع للأشكال الشعبية في التسلية والفلكلور، وأحد الكتاب الذين استنتجوا إلهامهم المسرحي من الحكاية الشعبية والموال الشعبي هو "شوقي عبد الحكيم" الذي ينتمي لجيل علي سالم، بدأ كتابة مسرحياته عام ١٩٦٠م، وإن كان قد انتظر حتى عام ١٩٦٤م، لكي تُعرض أولى مسرحياته على المسرح. كتب شوقي عبد الحكيم عددًا كبيرًا من المسرحيات ذات الفصل الواحد، ومسرحيتين طويلتين من ثلاثة فصول: "خوفو"(١٩٦٠م)، و"الأعيان" تراجيكوميديا (١٩٦٥م)[١٢٥].

المسرحيات ذات الفصل الواحد تتضمن (طبقًا لتاريخ الكتابة وليس تاريخ النشر)، "حسن ونعيمة"(١٩٦٠م)، "شفيقة ومتولي"(١٩٦١م)، "المستخبي"(١٩٦٣م)، "ملك عجوز"(١٩٦٤م)، "الملك معروف"(١٩٦٥م).

توجد ترجمة إنجليزية لمسرحية "حسن ونعيمة"[١٢٦]، وهي مبنية على حكاية شعبية مشهورة في المواويل والأفلام وتحكي عن المغني المتجول حسن الذي يقع في حب نعيمة، ويعتقد والداها أنه لا يرقى لمستواهما الاجتماعي فيدعوانه للغناء في منزلهما ويقتلانه، بينما نعيمة لا حيلة لديها كي تنقذه. تدفع نعيمة الابنة التعسة والديها المنعدمي الشعور بالذنب إلى الاعتراف بجريمتهما بعد أن تعقد لهما نوعًا من المحاكمة، ومن ضمن الأفكار المطروحة في هذا التصريح الدرامي عن الشر والذنب فكرة أن

السكوت عن الذنب يُعتبر ذنبًا لا يقل عن من اقترفه، وبالتالي يستوجب التوبيخ واللوم، لا تُعفى نعيمة من الذنب لأنها فشلت في منع الجريمة وسكتت عن تبليغ الشرطة لمقتل حبيبها.

مسرحية "شفيقة ومتولي" مستوحاة من القصة الشعبية لشفيقة، وهي فتاة قروية تنحرف فيقتلها شقيقها لكي ينقذ شرف العائلة. تظهر شفيقة كشخصية سلبية بعيدة عن الكفاح من أجل إنقاذ حياتها، بل كأنها تنتظر وترحب بقدرها. إن فكرة القبول التام لقدر الإنسان كان قد أعلن عنها في المسرحية السابقة ولكنها تقدم بشكل لافت للنظر هنا، في مسرحية "المستخبي" نجد امرأة لا يتضح الدور الذي لعبته في مقتل زوجها إثر حادث تخشى النميمة حولها وتحديدًا حول أثرها على ابنها الذي تسيطر عليه تمامًا، ولكن عندما يشك الأخير فيها تدس له السم لأنها تخشى أن تكشف له عن حقيقتها. تنتهي المسرحية بانهيارها التام تحت ضغط الشعور بالذنب واكتشاف الذات؛ خاصة بعد رحيل المُعزين الذين واجهتهم بكل شجاعة. تعتبر مسرحية "ملك عجوز" إعادة مطولة ومُحْكمة لقصة القديس جورج والتنين مع إضافة بعد سياسي ثوري، وهو أمر غير مألوف في مسرحيات عبد الحكيم، أما "الملك معروف" فيصفها الكاتب على أنها حكاية شعبية انتقلت شفاهة له[١٢٧]، وتحكي عن ملك تنازل عن ممتلكاته لشعبه وتهرب زوجته مع وزيره بعد أن اقتنعا بأنه مجنون. تُقدم الأحداث بواسطة جوقة من ثلاث سيدات عجائز، إحداهما تروي حكاية الملك لتوضح أن الرجال الذين يصنعون الخيْر ويتركونه وراءهم لا يموتون أبدًا، أما المسرحيتان الطويلتان فتختلفان في الحجم فقط، وليس في البناء الدرامي أو التقنية. تعتمد مسرحية خوفو على قصة بناء

الهرم الأكبر لمعالجة موضوع الخوف من الموت. يعتبر أحد النقاد مسرحية "الأعيان" غير تقليدية في الشكل مقارنة بكل أعمال عبد الحكيم[١٢٨]، تتناول عدة موضوعات أحدها هو الخلاص من خلال المعاناة سواء للفرد أو للمجتمع.

ورغم أن مسرحيات عبد الحكيم كُتبت نثرًا فإنها تشبه كثيرًا الشعر الدرامي باللهجة العامية المصرية أكثر من المسرح بصورته التقليدية، فكل منهما مبنية على حكاية شعبية تتناول قضية غالبًا ما تتضمن جريمة وعنفًا، وبدلاً من تقديمها من البداية أو من منتصف الأحداث من خلال تفاعل الشخصيات مع أقدارهم يلجأ الكاتب إلى طريقة تجريبية في الكتابة تشتت التسلسل الزمني المعتاد للأحداث وتؤدي إلى ذروة الحدث الذي يعقبه الحل، وفي الحقيقة أن الأحداث لا تكشف أمام الجمهور، ولكنها يتم ربطها عن طريق الجوقة أو عن طريق تجسيدها من خلال استرجاع لأحداث الماضي (فلاش باك)، وكأنها لسان حال الكاتب تعبر عن أفكاره أو عن قضايا ميتافيزيقية كبرى، مثل انعدام خيال الإنسان في مواجهة قدره أو تعذر تخلص الإنسان من قلقه حول الموت.

ورغم عدم خلو المسرحيات من لوحات مزعجة وصور مخيفة لها قوة بدائية ومكتوبة بخليط متقن من الواقعية الريفية والرهافة الشعرية، فإن أسلوب الكاتب نتجت عنه بدرجة متفاوتة سريالية يصعب النفاذ إليها مما أدى إلى شكوى الكثير من النقاد[١٢٩]، من عدم كفاية الأحداث الدرامية والغياب التام لتطور الشخصيات، ومع ذلك وبرغم المحدودية الحادة للأعمال، لكنها تبقى إسهامًا شائقًا لاستخدام الفلكلور في كتابة المسرحية المصرية.

الفصل الخامس

المسرح الشعري

أحمد شوقي

أحمد شوقي الشاعر[1] (١٨٦٨- ١٩٣٢)، الذي ينتمي للمدرسة الكلاسيكية الجديدة، هو أول من كتب الدراما الشعرية للمسرح العربي، فقد كانت هناك محاولات مبكرة لمارون نقاش وابن أخيه سليم والقباني كلها تتضمن أعمالاً شعرية أو مزيجًا من النثر والشعر أغلبها يعتبر نثرًا مُقفّى[2]. غير أن شعرهم كان من نوع آخر وغالبًا استُخدم للغناء على المسرح، القصة مختلفة تمامًا مع أحمد شوقي، باستثناء محاولته المبكرة للكتابة في هذا المجال للنسخة الأولى من "علي بك الكبير" التي ألفها عام ١٨٩٣م، عندما كان لا يزال يدرس في فرنسا ولم يحظ بتشجيع كبير من راعيه في ذلك الوقت لكي يساعده على استكمال تلك السبيل[3]. انتقل شوقي إلى المسرح الشعري في وقت متأخر من مهنته تحديدًا في السنوات الأربع الأخيرة من حياته (١٩٢٨- ١٩٣٢م)، عندما ذاع صيته كأكبر شعراء العربية وكان لا يزال يتبوأ مكانته العالية في مصر وفي سائر العالم العربي، وبسبب مكانته كشاعر يكتب طبقًا للتقاليد العربية الكلاسيكية، وأيضًا بسبب الجودة العالية للشعر في مسرحياته، التي أعلت مكانته فوق الإنتاج الشعري الرديء لكل من سبقوه

من كتاب المسرح في القرن التاسع عشر. ولقد أسهمت مسرحيات شوقي كثيرًا في نقل المسرح الشعري العربي كنوع مقبول من الكتابة، ومع الوضع في الاعتبار مسرحيتي الحكيم أهل الكهف وشهر زاد، نجحت في جعل المسرح جزءًا محترمًا من الأدب العربي.

عاد شوقي للمسرح عندما تغير المناخ السائد للآراء بقدر كافٍ ليجعل الرأي العام يتقبل جهوده الإبداعية[٤]، وفي الحقيقة، كان الوقت مناسبًا لأنه واجه انتقادات بشأن مقاومته للتجديد وخوفه من خوض ما هو جديد في شعره فكتب بين عامي ١٩٢٨م و ١٩٣٢م، سبع مسرحيات، ست تراجيديات ومسرحيات تاريخية، هي: مصرع كليوباترا(١٩٢٩م)، مجنون ليلى (١٩٣١م)، قمبيز(١٩٣١م)، على بك الكبير والتي أعاد كتابتها بنفس الاسم عام (١٩٣٢م)، عنترة (١٩٣٢م)، أميرة الأندلس(١٩٣٢م)، وكوميديا واحدة هي الست هدى (نُشرت بعد وفاته) فقط أميرة الأندلس هي التي كتبت نثرًا، وبمقارنة شعر النسخة الأولى والنسخة المتأخرة من مسرحية شوقي "علي بك الكبير" فلن نجده على درجة كبيرة من الروعة، ومع ذلك فهو أكثر حيوية من المسرحية المبتذلة "المروءة والوفاء"، التي كتبها أبو خليل القباني ونشرت في بيروت عام ١٨٨٨م، ثم أعيد نشرها في القاهرة ١٩٠٢م، وتتناول أحداثًا أسطورية مألوفة عن اعتناق أحد الملوك المسيحيين للإسلام في التاريخ العربي المبكر، وإلى جانب صقل الشعر والارتقاء بالأسلوب وتغيير اسم البطلة تولى شوقي الحبكة الأصلية بلا أي تغيير يذكر[٥]. تقع الأحداث في مصر في القرن الثامن عشر قرابة عام ١٧٦٩م، عندما قرر أحد الثوار

الطموحين ويُدعى علي بك الكبير الخروج على حكم المماليك والاستقلال عن العثمانيين والتحرر منهم بقيادة أحد رعاياه الخونة، ويدعى محمد أبو الدهب، وبعد أن قتله تولى هو الحكم. يضاف إلى موضوع الخيانة والصراع الدموي على السلطة في مصر المملوكية يضاف الاهتمام بالحب، فقد منح على بـك جارية اسمها آمال، التي دعته معارضتها الروحية لفكرة العبوديـة والبيـع كرقيق إلى تحريرها والزواج منها؛ ولكن عندما يسافر إلى سوريا أملاً فـي مساندة حليفه ضاهر أمير عكا وهو أحد رعايا على بك مثله، يسعى مراد بك ابنه بالتبني، بعد أن افتتن بآمال، لإقامة علاقة غير مشروعه معها، ولكـن علـى الرغم من انجذابها هي إليه تبقى مخلصة لزوجها، وتكتشف هي ومراد قبل فوات الأوان أنهما شقيقان وقد باعهما والدهما كعبيد، وكما يتـضح أن القـصة مليئـة بالمغامرات والخدع والمفاجآت، حيث يلعب مراد دورًا محوريًا في موت علي بك ومصطفى، الذي يعلم متأخرًا أنه صهره ومراد يعرف أن مصطفى أبـوه الـذي أنقذه من ارتكاب زنا المحارم في اللحظة الأخيرة.

تحتوي مسرحية علي بك الكبير ولو بمفارقه تاريخية على انتقاد لاذع لممارسة تجارة الرقيق، ويدعو شوقي المصريين والعروبة لتجنب مثل تلـك الممارسات، كما ترسم المسرحية صورة حيـة لوحـشية ولأنانيـة الحكـام المماليك في مصر. حاول شوقي إبداع شخصيات مثل علي بك الكبير الـذي يظهر كرجل ورع صالح وكريم على الرغم من ماضيه المعتم، ولكن رسـم الشخصية يشوبه الكثير من عدم الملاءمة، وبنفس الدرجة نجد أن شخـصية آمال التي أعطاها شوقي الفرصة لخلق صراع داخلي بين دعـاوى الحـب

والواجب، ولكن الفرصة ضاعت لأن آمال لا تمتلك الحضور النفسي الكافي الذي يسمح بتطور صراع حقيقي. تتحرك الأحداث بسرعة، يقع الناس في الحب فيقررون الزواج، يذهبون للحرب أو فجأة، يعانون تغييرًا في مشاعرهم. إن العيب الكبير في المسرحية رغم موضوعها المبشر هو أنها ليست درامية بالقدر الكافي، فيمكن قراءتها كسرد حواري، ربما يكون أصل المشكلة هو اختيار شوقي للشعر كوسيط لكتابة مسرحيته وهو غير ملائم للضرورة المسرحية.

والالتزام الكامل للتقاليد العربية في كتابة الشعر والالتزام الجامد للأوزان المحددة، وعادة للقوافي الموحدة في كل حديث، يعتبر وسيطًا معقدًا ولا ينفصل عن الشعر الغنائي، وحتمًا يؤثر ذلك على العمل لأنه يفرض عليه مكونات غير مناسبة من الشعر الغنائي، والذي يسلب من العمل أي ميزة درامية يمكن أن يحتوي عليها. يحيل الوسيط نفسه إلى البلاغة المنمقة وإلى الخطابة الشعرية؛ ولكنه لا يسمح إلا بالكاد للشخصيات أن تعتبر عن أفكارها التي لم تنطق بها أو عن ظلالها المبهمة، كذلك المسحة الهاربة للمشاعر والتي تعبر علامة التجربة الدرامية المعقدة، بالإضافة إلى ذلك يصعب على الشخصيات أن تبدو مثل بعضها، وفي الحقيقة فإنه في إحدى المخطوطات لواحدة من مسرحيات شوقي وجد أن شوقي كان يكتب الحوار الشعري في الأصل كقصيدة ثم يقسمها بين شخصيات مختلفة، وهذه ممارسة تكشف عن الصفقة غير الدرامية الشعرية[٦].

مسرحيات شوقي الأخرى تعاني نفس العيب ولو بـــدرجات متفاوتـــة، مسرحية مصرع كليوباترا تظهر التأثير الواضح لمسرحية ولـــيم شكـــسبير (خاصة في إضافة شخصية شارمين)، والمسرحية تصف الأيام الأخيرة لملكة مصر. يبدأ الفصل الأول بعد معركة أكتيوم مع جمهور يغني أغنية للنصر، يظهر شوقي فيها كيف يضلل ويخدع الحكام شـــعوبهم، فيبـــدو الانـــسحاب المخزي كنصر حربي. الفصل يزودنا بمعلومات كخلفية للأحداث فنجد زينو أمين المكتب المفتون والمدله بسخافة في حب معبودته كليوباترا ونجد حـــب مساعده حابي لهيلانا خادمة كليوباترا، وعلى عكس رئيسه فحابي لا يمجـــد كليوباترا بل يعلق على خيانتها وعلى مشاعر أنطونيو الميئوس من شـــفائها، ويسمح لنا بمعرفة بعض ملامح شخصيتها، قراءتها اليومية في مكتبة القصر وتبجيلها لحابي كبير الكهنة، فهي تتوق لشرح انسحابها وتخلِّيها عن أنطونيو في المعركة البحرية ضد أوكتافيوس، ليس من قبل الخيانة بـــل مـــن قبـــل الوطنية والحنكة.

وتدعي أن دوافعها هي تمكين مصر أن تبزغ كسيدة البحر المتوســـط عن طريق ترك القائدين الرومانيين ليدمرا بعضهما بعضًا، وفـــي المـــشهد الثاني تعلن أنباء عن نصر أنطونيو وبدلاً من أن يـــستأنف ملاحقـــة قـــوات أوكتافيوس ليدمرها، يرجع مسرعًا إلى كليوباترا مشتاقًا إليها ويعقـــد العـــزم على استكمال القتال في اليوم التالي وكان ذلك خطأ فادحًا لمحته كليوبـــاترا على الفور(٧)، لم تكن لديها أي صعوبة في إقناع أنطونيو بأســـباب تخليهـــا وانسحابها أثناء المعركة، ويظهر مسلوبًا للإرادة أمامها، وسرعان ما يوافقها

الرأي أنه من الأفضل نسيان الماضي والاحتفال اليوم بالنصر. وتقام مأدبة تصر على هي أن تكون خالية من صنوف الأطعمة الرومانية المخزية، وفي ذلك تلميح غير لائق منها فيه إهانة للجنود الرومان الحاضرين، أحدهم اتهم بمرارة استمتاع قائده وعربدته بينما يستعد العدو للمعركة، ويشرح كيف صدم في قائده المستعبد من قبل كليوباترا، ويتنبأ بأن عاطفته تجاهها ستكون السبب في تدمير مجده[٨].

الفصل الثاني يحدث في أثناء المأدبة، هنا تتضح موهبة شوقي في الوصف وفي أوقات التسلية، قراءة الطالع، أناشيد النبيذ كلها ارتجلها الشاعر وحتى ما تغنى به مغني البلاط أصبح فيما بعد من أشهر الأغاني في العالم العربي، كذلك الراقصات. إن سلوك أنطونيو غير المسئول مع تصريحات كليوباترا غير اللائقة جعلت بعض جنوده يتخلون عنه، وينتهي الفصل بعودة أنطونيو ورجاله إلى معسكرهم في وقت متأخر من الليل، يودع كليوباترا ليستأنف القتال في اليوم التالي، ويغادر مصحوبًا بكلمات كليوباترا المشجعة التي تحثه على الانتصار.

يبدأ الفصل الثالث بمشهد قصير لأنوبيس في معبده مع الحيات وقنينات السم (والتي من الواضح أنه يجهزها لكي يمنحها لكليوباترا)، على الفور يتبع ذلك مشهد لأنطونيو مجهدًا بعد هزيمته، وقد تركه كل رجاله ما عدا المخلص أورني، حيث يجلس تحت شجرة خارج المعبد يندب حظه كشخص استعبدته امرأة، يخبره أوليمبوس الطبيب المزيف لكليوباترا بأنها قد انتحرت، يحدث ذلك من خلال حديث خطابي طويل يتضمن رثاءه لحاله[٩]، حيث يراجع

حياته وما تم من إنجازات ويطلب أن تصفح روما عنه، ثم يرجع إلى أوروسن ويطلب منه في حديث مطول أن يخلصه من حياته ويأخذ سيفه كمكافأة كما يحدث في مسرحيات شكسبير، فإن التابع المخلص يقتل نفسه أولاً لكي يثبت ولاءه المطلق لسيده وأخيرًا يطعن أنطونيو نفسه. إن تغيير المزاج من الاحتفال في الفصل الثاني إلى الهزيمة والوجوم في الفصل الثالث ربما يعتبر مفاجئًا.

يشغل انتحار أنطونيو وحدوثه ثلثي أحداث المسرحية، يحتل الثلث الأخير رثاء كليوباترا وحزنها واستعدادها لقتل نفسها. يكتشف أحد الرومان أنطونيو وهو يُحتضر فيأخذه إلى المعبد حيث تتعبد كليوباترا وتطلب النصيحة من أنوبيس حتى لا تقع في الأسر إلى روما مع أوكتافيوس، ترى أنطونيو وهو يحتضر ويستجمع بعض قواه ليخبرها كيف خدعه أحدهما، وقال له إنها انتحرت ولم يقبلها قبلة الوداع، ترثي وفاته بأسلوب نسمع فيه أصداء شكسبيرية. ينتهي الفصل بوصول أوكتافيوس والذي بدوره يرثي فقدان أنطونيو النبيل وصهره في نفس الوقت، والذي كان في يوم ما قائد قواته.

في الفصل الرابع والأخير تندب كليوباترا وترثي خسارتها وسقوطها ويهرب حابي كالأفعى السامة داخل سلة تين ويتخفى في هيئة فلاح، ويأمر مغني البلاط أن يغني أغنية لها ترحب بالموت (قصيدة غنائية رائعة الموسيقى). وتجهز كليوباترا لهيلانا وحابي ضيعة صغيرة في البلدة بعيدًا عن مخاطر السياسة والبلاط ليعيشا فيها، وقبل أن تضع الأفعى على صدرها تعطي وصفًا لحياتها (والذي يعد بعيدًا عن الموضوع فليس باستطاعة أي

إنسان أن يرى نفسه بوضوح كبير من دون تحيز) وبعد انتحارها تنتحر الوصيفتان ولكن حابي ينقذ هيلانا بإعطائها المصل المضاد للسم ويرحل الاثنان معًا ليبدآ حياتها الجدية. يصاب أوكتافيوس بخيبة الأمل لأن كليوباترا فاقته حيلة؛ فيقر بسماحة نفس عظمتها. تنتهي المسرحية بأنوبيس يتنبأ بوطنية أن مصر سوف تثبت أنها مقبرة لروما(١٠).

على الرغم من قدر الشعر الجيد في مصرع كليوباترا غير أنها تعتبر مسرحية فقيرة دراميًا، تناول شخصية كل من كليوباترا وأنطونيو يعتبر جيدًا وإن كان يفتقر إلى العمق والدوافع الكافية، فلم نعرف مثلاً السبب وراء الشجار بين أنطونيو وأوكتافيوس، وفي تحديد شوقي للأيام الأخيرة للصراع لا نستطيع أن نرى التفاعل بين أنطونيو وأوكتافيوس ولا نراه يتطور وينمو كشخصية، بالكاد نعرف فقط أنه عظيم ويظهر ضعفه لنا فقط عندما يتفاعل بسلبية تجاه تعليقات كليوباترا غير اللائقة عن روما، بينما تمنح لشخصية كليوباترا مجالاً أوسع لتكشف عن نفسها، ولكي نرى تصرفاتها في مواقف متعددة، وربما يكون ذلك غير مفاجئ لأن الغرض من المسرحية أن تجسد مشاعر شوقي الوطنية.

كما رأينا، تدعي كليوباترا أن انسحاب قواتها وتركها لأنطونيو في أكتيوم، وإن كان ذلك غير مقنع تمامًا فإن دوافعه ليست لإظهار الطموح الشخصي لكليوباترا، وإنما رغبة من شوقي في إظهار سيطرة مصر، وجزء من محاولة شوقي لتبرئة كليوباترا. فعلى عكس شكسبير لا يجعلها مسئولة عن الكذب بشأن انتحارها، وعلى عكس شكسبير أيضًا يريد أن يظهر

الرومان كمذنبين لانغماسهم في الملذات الحسية وليس المصريون، وبسبب انعدام تطور الشخصيات فالمسرحية تبدو كمجموعة من المشاهد أو اللوحات تصور كل واحدة منها مرحلة محدودة من الحبكة أو المزاج المختلف أو الحالة الذهنية، ومرة أخرى نجد استخدام القافية الموحدة والأوزان الموحدة في كل حدث والانتقال المستمر للوزن والقافية مع كل متحدث مما يسبب حتمًا التعبير المباشر للمشاعر، وحتى الحزن الهائل لأنطونيو وكليوباترا يصبح عاديًا عندما يمر على النظام الخاص بهذا الشكل الشعري، كل ذلك مضافًا إليه ذلك الأسلوب الراقي المتصل بهذا الشكل الشعري جعل من مسرحية شوقي نموذجًا رفيعًا لما يمكن أن يُسمى المسرح الخطابي. مسرحية مجنون ليلي تحكي عن القصة الحزينة لشبه أسطورة المحبين الذين ينتمون للصحراء العربية، قيس وليلى اللذين يعتقد بأنهما عاشا في بداية عصر الإسلام (يضعهما شوقي في بداية حكم الأمويين في القرن السابع)[١١]، تناولت القصة أعمالاً عديدة للآداب العربية والفارسية والتركية والهندية، واستخلص شوقي موضوعه من مختصر معرفي في العصور الوسطى عن الشعر العربي هو كتاب "الأغاني" للأصفهاني.

عندما عجز قيس عن كتمان مشاعره صرح بحبه لفتاة الصحراء ليلى بأشعار مؤثرة قبل أن يطلب يدها من أبيها للزواج ومن ثم فقد خرق شرف عائلتها طبقًا لأعراف القبيلة، بالتالي كان حتمًا ألا يسمح له بالزواج منها. وهي على الرغم من حبها الجارف له تزوجت من رجل صالح يدعى ورد، احترم مشاعرها لقيس فلم يمسها، لكن تدريجيًا تؤثر مشاعرها تجاه قيس

عليها فتموت كمدًا وهي عذراء. قيس بدوره يهيم على وجهه في الصحراء بعد رفضه ويصبح فريسة لنوبات تنتابه من الجنون (استمدت المسرحية اسمها من ذلك)، يقوده ترحاله في الصحراء إلى قبر ليلى ويحكي له عن موتها الحزين فينهار بعد أن أضناه التعب والحزن، ويسمع صوتها الضعيف يناديه من القبر فيرد بأنه في طريقه ليجتمع شمله معها، ويموت هناك. وتحتوي المسرحية بعضًا من أفضل القصائد التي كتبها شوقي؛ حيث يصف بلغة مؤثرة وقوية أحزان ومشاعر الحب في مناخ الصحراء خاصة جمال ليلها المرصع بالنجوم. معظم هذه القصائد تم تلحينها وقد حفظها عن ظهر قلب الكثير من المثقفين العرب، وبرغم عرض المسرحية بصفة مستمرة فإنها غير درامية أصبحت مثل ألحان الأوبرا ونأخذ أنطباعًا بأننا نشاهد سردًا يُلقى بصوت مرتفع ويتجه إلى خاتمة معروفة ولكنه يفتقر إلى الحبكة والمعلومات التي نحتاجها، إنما تبدأ مشكلة دون إعطاء كيفية لحلها، حيث نرى قيس البائس في حبه، يعاني نوبات متسلسلة من الإغماء أثناء المسرحية، كذلك ليلي نراها تصر على عدم الخروج عن تقاليد شرف العائلة، فلا تستجيب له. من تلك النقطة تتوالى الأحداث من دون تشويق درامي إلا في الفصل الثالث، عندما ننتظر بقلق نتيجة مهمة ابن عوف الأمير الأموي الذي قرر أن يتدخل نيابة عن قيس لمخاطبة أهل ليلى الذين نراهم مدججين بالسلاح ويُظْهرون نيات عدوانية، ولكنهم فيما بعد يلقون بأسلحتهم ويستعدون للإنصات، ويبدأ منافس قيس ويدعى مُنازل ليلقي خطبة رائعة دفاعًا عنه، مما يجعلهم يغيرون رأيهم تجاه قيس، ويحاول بشر صديق قيس متوسلاً أن يشرح قضيته، لكن

من دون جدوى فيقرر فيما بعد أن تكون ليلى هي صاحبة القرار، ولا نشك في رفضها لقيس من أجل شرف عائلتها ولا تبالي بالمعاناة التي ستواجهها.

وبالنسبة للشخصيات فعلى الأقل نجد أن الشخصيات الرئيسية مميزة بقدر كافٍ عن بعضها البعض فعلى سبيل المثال المهدي والد ليلى المتفهم وأيضًا ورد زوجها الذي يبدو قديسًا؛ وكذلك تنازل منافس قيس الغيور المحنك والأمير الطيب الذي يتبنى قضيته بعد أن تأثر بشعره وبمعاناته. وكما أشرنا سابقًا فإن البطلين قيس وليلى تتطور شخصياتهما، حيث يسلب اليأس من الحب كل ما كانت تشعر به ليلى من حماس تجاه الحكاية بينما يصاب قيس بالجنون؛ ولكن هذا التطور يعد ظاهريًا، لأننا لا نرى التطور البطيء بأسلوب درامي[١٢].

إن العاطفة التي أدت إلى كسر قيس للمحظور كانت قد بدأت بالفعل قبل بداية المسرحية؛ وكذلك صراع ليلى بين الحب والواجب قد حسم، وإن كان قد أدى إلى عواقب وخيمة في الفصل الأول؛ وبالتالي فإن معظم المسرحية يستخدم في وصف معاناتهم السلبية، وعلى الرغم من أن ذلك كله يثير الشفقة فإنه لا يعتبر تراجيديا. تختلف مسرحية قيس وليلى عن روميو وجوليت لأن الشخصيات لا يصورون كأبطال يتصارعون مع القدر أو مع المجتمع على الرغم من يأسهم، ونجد أن شوقي لم يعمل على تطوير الصراع السياسي الفرعي بين مذهبي الإسلام الذي قدمه، وكان من الممكن أن يسهم في خلق التوتر الدرامي.

ولذا فإن قصة العاشق المجنون لليلى لا تظهر كمسرحية، وإنما كقصة حب مؤثرة تتداخل في نسيجها عناصر من حكايات مثل أورفيوس وروميو وجوليت، ويتصل فيها النموذج البدائي للحب والموت.

تبدو مسرحية عنترة أكثر إيجابية وهي أيضًا مرتكزة على أسطورة لبطل من العصر الجاهلي، والذي أصبح موضوعًا للقصص الشعبية العاطفية في الأدب ويدعى عنترة العبد الذي أُعتق ويتحلى بروح لا تقر وشجاعة لا تُقارن، ويحب عبلة ابنة عمه التي تبادله الحب، فيطلبها للزواج من والدها ولكن والدها لا يوافق على زواج ابنته من عبد أسود ويوافق على زواجها من صخر، إذا ما استطاع أن يقدم مهرها، وهو رأس عنترة. تقدم المسرحية عدة مواقف حيث تصور الشجاعة بمقاييس أسطورية وبطولية، ويبزغ عنترة كمنقذ أكبر للعرب يصد أعداءهم من الغرباء وتتوج بطولاته بقتل رستم زعيم الفرس. تنتهي المسرحية نهاية سعيدة بواسطة حيلة ناجحة، حيث يتزوج عنترة من عبلة ويتزوج صخر صديقة عبلة ناجية: والتي تحبه بعمق. تقدم المسرحية في أربعة فصول وتحتوي على سلسلة من المشاهد القصيرة؛ حيث تتطور الأحداث بسرعة متلاحقة وبحوار نضرٍ ومؤثر نتيجة لاختيار شوقي للبحور الشعرية القصيرة غالبًا، وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصيات شديدة السطحية ولا يتجاوز العمل أعلى من مستوى الحكاية الشعبية.

ومثلها مثل مصرع كليوباترا نجد أن "قمبيز" مسرحية وطنية تحكي عن موافقة فرعون مصر على أن يتزوج قمبيز ابنته الأميرة نفرت درءًا لسخطه، لكن نفرت التي لا ترغب في الذهاب وتجد نفسها مجبرة لإنقاذ

بلادها تجد الأميرة ناتيتاس يمكنها أن تتنكر، وهي مستعدة للتضحية بنفسها بدلاً منها رغم أن والدها الفرعون السابق قد قتله والد الأميرة نفرت الفرعون الحالي. بعد عام من الزواج يكتشف قمبيز الخدعة فيُجن جنونه ويغزو مصر ثم يرتكب جرائم وحشية؛ ذلك لأنه مصاب بنوبات من الجنون أدت إلى قتله أخته وأخيه، وفي بلاده يسبح في بحور من الدماء. ويطعن قمبيز قائد قواته عندما يطلب منه الرحمة بالمصريين؛ خاصة بعد أن ذبح العجل أبيس المقدس لدى المصريين. يعاني قمبيز وخز ضميره المضطرب فيرى أشباحًا مثل الشياطين تدفعه إلى أن يطعن نفسه بنفس الخنجر الذي طالما قتل به الآخرين، وتشعر الأميرة نفرت بالذنب تجاه وطنها لأنها تسببت في معاناته فتنتحر، أما الملكة ناتيتاس فتذهب إلى صعيد مصر لتجهز المقاومة كي تطرد جيش الفرس المحتل من مصر. تتضافر مع ذلك الموضوع الوطني تيمة الحب المعتادة؛ حيث تحب كل من ناتيتاس ونفرت نفس الشاب ويدعى تاسو، والذي يهجر ناتيتاس من أجل نفرت ابنة الفرعون الجديد.

إن هذه المسرحية الميلودرامية بناؤها ملحمي، حيث تتوالى الأحداث بدون أي تحليل كبير للشخصيات أو تطور لها، على سبيل المثال نجد الأميرة نفرت والتي كانت أنانية جدًا تتخلص من الذنب الآن وتلقي خطبة قبل أن تلقي بنفسها في النيل؛ ولكننا لا نرى عملية تطور أفكارها ومشاعرها التي أدت إلى اتخاذها مثل ذلك القرار. لكن المسرحية تحتوي على وصف رائع خاصة لحفل الزفاف، وتأثير السحر على الجنود الفرس أثناء نومهم؛ مما يجعلهم يحلمون بهواجس وتوقعات للدراما والشر[١٣]. ينجح شوقي أيضًا في

خلق تشويق درامي قبل الكشف عن الهوية الحقيقية للملكة الفارسية، ويعطي مبارزات كلامية رائعة بين ناتيتاس المضحية وقمبيز الساخط.

لا ينبغي أن نتوقف كثيرًا عند آخر مسرحية تاريخية كتبها شوقي وهي أميرة الأندلس والتي تتناول العهد الحزين للشاعر والملك المعتمد بن عبـــاد، آخر ملوك إشبيلية وهى القصة التى وجد فيها شـــوقي، كمـــا هـــو متوقـــع، موضوعًا يصلح للمعالجة الغرامية، وتعتبر المسرحية الوحيدة التي كُتبت نثرًا ولكنها في بنائها وفي لغتها وشخوصها وحوارها، لا ترقـــى إلـــى مـــستوى كتابات إبراهيم رمزي في المسرح التاريخي مثل أبطال المنـــصورة، التـــي كتبت في وقت سابق بكثير. ومما له صلة أكبر بمناقشتنا لمسرح شوقي علينا الإشارة إلى آخر مسرحياته "الست هدى" الكوميديا الجيدة الوحيدة التي كتبها وربما تكون مفاجأة فكرة استخدامه للفصحى، ليس فقط لأنها كوميديا ولكـــن لأنها تتناول مصر الحديثة. تقع الأحداث في الحي الشعبي السيدة زينب فـــي القاهرة في ١٨٩٠م، الست هدى سيدة ثرية نجحت بعد وفـــاة زوجهـــا فـــي الزواج. المسرحية تعتبر سخرية شائقة من الرجال الذين يتزوجون فقط مـــن أجل ثراء النساء، حيث تتزوج الست هدى من تسعة أزواج وقد طمعوا كلهم في ثروتها، وتعيش بعد وفاة سبعة منهم وتنجح في الطلاق من الثامن ويعيش بعد وفاتها الزوج التاسع. يبدأ الفصل الأول بحديث بينها وبين جارتها زينب ومن خلال الحديث تحكي الـــست هـــدى عـــن أزواجهـــا التـــسعة لزينـــب و(للمتفرجين) وتعطي عرضًا حيًا وبديعًا عن شخصيات رجال ذوي حـــرف

مختلفة ومتعطلين، ومن خلال حديثها نكتشف شخصيتها كامرأة قوية وحكيمة ومحتالة، وتحرص على إخفاء عمرها الحقيقي رغم تقدم عمرها، تنهي عرضها لأزواجها بالزوج التاسع وهو محامٍ فاشل وسكّير يظهر في نهاية الفصل، نراه في الفصل الثاني يأكل ويشرب الخمر أثناء وجبة الإفطار ويحاول بمساعدة كاتبه أن يقنع زوجته أن تعطيه مبلغًا من المال يساعده على فتح مكتبه، ولكن عندما يفشل يهددها بالضرب فتسبقه بحنكتها وتستنجد بجيرانها من النساء ويوسعنه ضربًا وتجبره على تطليقها. الفصل الثالث تدور أحداثه بعد وفاتها، فترى زوجها الأخير وهو يفكر بسعادة فيما يعتقد أنه سيرثه من أرملته ويزوره بعض من أصدقائه الحاسدين، ويصاب بصدمة فور سماعة أنها تركت وصية تنازلت فيها عن أملاكها إما لصديقاتها أو للأعمال الخيرية. تختلف مسرحية الست هدى عن سائر المسرحيات التي كتبها شوقي لأنها كتبت بلغة مبسطة وبحور شعرية قصيرة ونتج عن ذلك حوار سريع ودرامي بطبيعته باستثناء الفصل الأول، وبرغم الشخصيات الحية فإنه يعتبر سردًا عن أزواجها، إلى جانب كل ذلك فإن التحول في الأحداث يعطي المسرحية سخرية محببة للنهاية. إن التصوير الشائق والحي للأرملة يجعل الست هدى – رغم بنائها الملحمي البسيط – نموذجًا رائعًا لاستخدام الشعر في المسرح للتعبير عن حقيقة مجتمع مصر المعاصر، وربما يثير الشفقة اتباع عزيز أباظة أسلوب شوقي القديم في مسرحه التاريخي بدلاً من الست هدى.

عزيز أباظة

اتبع عزيز أباظة أسلوب شوقي في الكتابة للمسرح الشعري وقد فاجأ المشهد الأدبي في مصر عام ١٩٤٣م، بمجموعة مؤثرة من الشعر استلهمها من حزنه على وفاة زوجته، وفي نفس العام نشر أول مسرحية من مسرحياته الشعرية السبع. تعالج مسرحية "قيس ولُبْنى" وتقع أحداثها في نفس الفترة الزمنية، حيث يحب قيس بن ذريح لبنى، ولكن تجبره أمه على تطليق لبنى التي تغار منها، وتجد من عقمها ذريعة لقيس في أن يتزوج بأخرى ينجب منها أطفالاً حيث إنه ابنها الوحيد، وأخيرًا يرضخ قيس لأمه ولكنه يستمر في حب لبنى ويستعين بمركز رجل مرموق لكي يتدخل ويطلق لبنى من زوجها، ومرة أخرى يجتمع شمله مع المرأة التي يحبها.

تتبع مسرحية قيس ولبنى سلسلة من المسرحيات التاريخية وشبه التاريخية مثل العباسة (١٩٤٧)، وتعالج القصة التراجيدية لحب العباسة (أخت هارون الرشيد) لصديق ووزير الرشيد؛ مما يؤدي إلى تدمير الرشيد لكل البرامكة. مسرحية الناصر (١٩٤٩) وتحكي عن فترة حكم الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر (٩١٢-٩٦١) في الأندلس وكل ما اتسمت به تلك الفترة من أمجاد وإنجازات، وأيضًا فساد للبلاط وصراع بين الدين والحب والعنف والدسائس والخيانة التي حكتها الجواري. أما مسرحية شجرة الدر (١٩٥١)، فتتناول تقريبًا نفس الفترة الزمنية التي عالجها إبراهيم رمزي في مسرحية أبطال المنصورة، وهي فترة حكم الملكة المحنكة شجرة الدر لمصر خلال القرن الثالث عشر وصراعها من أجل السيطرة على الحكم.

ومسرحية "غروب الشمس" (١٩٥٢)، تتناول انهيار الإمبراطورية الإسلامية في إسبانيا نتيجة الفساد الأخلاقي والانحلال السياسي.

أما مسرحية شهريار فقد استلهمها عزيز أباظة من حكاية شهرزاد في ألف ليلة وليلة، و"قافلة النور" (١٩٥٩) تقع أحداثها في مطلع الإسلام، وكفاح المسلمين الأوائل الذين دخلوا الإسلام سرًا في الحيرة ضد الإمبراطورية الفارسية، حيث يتداخل موضوع انتشار الدين الجديد بقصص الحب والمغامرة والخداع والشر العنف والنار. كتب عزيز أباظة أيضًا مسرحية قيصر، وهي مأخوذة عن مسرحية شكسبير يوليوس قيصر. أظهر عزيز أباظة ضعفًا دراميًا مماثلاً لشوقي في كتابة المسرحيات التاريخية وربما أكثر سوءًا، فالشعر غنائي أكثر منه درامي، واللغة قديمة واستخدام أشكال الشعر التقليدي يمنع التلقائية والطبيعية ويؤدي إلى حشو غير مطلوب، البناء غير متماسك على الإطلاق أما الشخصيات فتفتقد العمق النفسي، ورغم شعبية هذه المسرحيات في بعض المناطق[١٤]، وإحقاقًا للحق فإن هذه المسرحيات الشعرية بقصائدها الغنائية المؤثرة لا تعد تطورًا حقيقيًا لما قدمه شوقي.

ربما يوجد استثناءان لهذا التعميم يُظْهران اهتمام عزيز أباظة ومحاولته معالجة موضوعات حديثة شعرًا ويتمثل ذلك في مسرحية "أوراق الخريف" (١٩٥٧) و"زهرة" (١٩٦٩)، وتعتبران من المسرحيات العائلية. في المسرحية الأولى تلتقي سيدة بعد عشرين عامًا من زواجها بحبيبها الأول الذي لم يسمح لها عمها بالزواج منه، فيبعث حبهما من جديد ويأملا أن يسعدا بحبهما رغم تقدم أعمارهما، وتطلب من زوجها الطلاق مما يثير السخط

والرفض من كل من حولهما؛ خاصة من قِبل عمها الذي يهدد بأنه سيمنع ابنه من الزواج بابنتها في حالة تركها لزوجها، تتوسل الابنة إلى أمها التي تنجح في أن تقنعها بألا يكون حبها القديم سببًا في تفكك الأسرة وهدم سعادتها، وبالتالي تبقى الأسرة على حساب حبها وسعادة الأم مع من تحب، ويقرر حبيبها أن يهاجر. بالمقارنة للمسرحيات الأخرى تعتبر أوراق الخريف عملاً متماسكًا ودراميًا بدرجة كبيرة، وتتسم شخصياته بوضوح ملامحها.

وطبقًا لما يقوله الكاتب فإن مسرحية "زهرة" مستوحاة من مسرحية "فيدرا"[١٥]، ولكن في الحقيقة لا توجد صلة كبيرة بها إلا في معالجة موضوع مماثل، وهو النتائج الرهيبة التي تترتب على إجبار المرأة على الزواج رغم إرادتها، وعلى عكس المرأة في أوراق الخريف فإن زهرة امرأة ضعيفة تقيم علاقة غير مشروعة رغم زواجها، وتثمر هذه العلاقة ابنتها الوحيدة صفاء والتي يحبها زوج زهرة اعتقادًا منه أنها ابنته، تخطط بعد ذلك لزواج ابنتها من شاب تقيم هي علاقة معه، ولكن تدريجيًا يتخلص زوج الابنة من إغرائها وإغوائها، وعندما تسمع بخبر حمل ابنتها تصاب بالإحباط والغضب وتتشاجر معها، وفي يأس وانتقام تخبر زوجها أن صفاء ليست ابنته، فيطلقها على الفور ولكنه يصر على أن مشاعره تجاه صفاء لم تتغير. وبعد عام يهجر زهرة كل أصدقائها وتسوء حالتها الصحية فتذهب إلى منزل ابنتها تطلب الصفح عنها عدة مرات، وأخيرًا وبعد صراع داخلي تسامحها، ولكن زهرة تصاب بأزمة قلبية قاتلة عندما تحتضن حفيدها. ومثل أوراق الخريف فإن مسرحية زهرة جيدة البناء، تتميز شخصياتها بالحيوية وبالحبكة الواضحة

التي لا تخلو من التوتر الدرامي والتشويق، ورغم نهايتها الميلودرامية، فإنها تعتبر مسرحية جادة لها رسالة اجتماعية واضحة.

وعلى الرغم من الاقتصاد في البناء والشكل الدرامي المُحْكم للمسرحيتين، فإن ذلك ربما يكون من العوامل التي تثبت دون أي شك بالنسبة للمسرحيتين عدم الملاءمة الكاملة للشعر المُقفَى في كتابة المسرح الحديث، حتى ولو لم تستخدم في الشعر اللغة القديمة والقوالب القديمة والخطابة والغنائية، أو حتى عندما يتم التحول من بحر معين وقافية معينة إلى بحر آخر وقافية أخرى بسلاسة لا تؤذي الأذن المرهفة، فإن الحوار المكتوب شعرًا في أفضل حالاته يبدو غنائيًا وغير مترابط، كما يبدو في أسوأ حالاته فكاهيًا، ويتضح أنه من أجل أن يتطور المسرح الشعري العربي كان لا بد من صياغة شكل شعري مختلف، وقد فعل ذلك شعراء مثل الشرقاوي وعبد الصبور ومن تبعهم من شعراء، مثل نجيب سرور الذي تمرد على النظم الشعري التقليدي واستعد للتجريب بأشكال جديدة.

عبد الرحمن الشرقاوي

نشر عبد الرحمن الشرقاوي عام ١٩٦٢م، مسرحية جميلة بوحريد والتي كان قد كتبها عام ١٩٥٩م، بعد أن أثبت وجوده كروائي مهم، ولكن المسرحية لم تُقدم على المسرح إلا عام ١٩٦٢م. وقد كان للمسرحية تأثير قوي ومباشر على المتفرجين بسبب موضوعها، وهو قصة المقاتلة الجزائرية

في المقاومة الشعبية جميلة بوحريد التي أصبحت فيما بعد بطلة أسطورية في العالم العربي. وبسبب استخدام الشرقاوي للشكل الشعري الحر، الذي اكتسب شعبية منذ أواخر الأربعينيات وحل محل الشكل الجامد القديم – الذي كـان يحتوي كل سطر فيه على شطرين متساويين وأوزانه منتظمة وينتهي بالقافية والتي غالبًا ما تكون موحدة، أما الشعر الحر فسطوره غيـر متـساوية ولا توجد بالضرورة قافية، وبدلاً من استخدام النموذج التقليدي شديد التعقيد الذي يخلط التفعيلات والتي لابد من تكرارها في كل سطر، وبحيث تنتهي بقافيـة أصبح الوزن هو التفعيلة ويمكن تكرارها كلما احتاج المتحدث إلـى ذلـك، يعتبر ذلك شكلاً مرنًا لا يضاهي ويتناسب مع مقتضيات الدراما. القافية التي استخدمها عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته تغطي مساحة شعورية كبيرة ونبرات متنوعة، تتراوح بين التعبير البسيط في محادثة محايدة تقليدية إلـى التعبير الشعوري القوي أو حتى الخطابـة مـن دون إعطـاء أي انطبـاع مصطنع، استخدام الشرقاوي لهذا الشكل الجديد من الشعر للمسرح، أعطـى نموذجًا يُحتذى به من قِبل العديد من الشعراء الذين سرعان ما اتبعوه وربما لم تكن النتائج دائمًا جيدة. أما مأساة جميلة وهي مسرحية تاريخيـة طويلـة فتتناول في حلقات متتالية قصة جميلة منذ التحاقها بحركة المقاومة كتلميـذة بالمدرسة، وحتى إلقاء القبض عليها وتعذيبها ومحاكمتها ومن خلال قـصتها تتبع قصة حب (حيث تقع في حب جاسر الزعيم البارز للمقاومـة). يعطـي الشرقاوي بانوراما مصورة للمقاومة الجزائرية ضد الفرنسيين، ويعبر مـن خلالها عن قوميته العربية وميوله الاشتراكية لرسم الأبطال كأناس عـاديين

رغم قدرتهم على القيام بأعمال بطولية، حيث يلهمهم سعيهم نحو حلم الاستقلال، ولا يصور كل الفرنسيين على أنهم أشرار عديمو الإنسانية، رغم أن الشرقاوي وصف الأعمال الوحشية التي ارتكبها الجيش الفرنسي بشكل رهيب. تحتوي مأساة جميلة على كثير من المشاهد المؤثرة وكثير من التشويق الدرامي؛ ولكن لسوء الحظ تفتقد إلى مطلب مهم للدراما وهو البناء أو الحبكة، فالمسرحية تبدو أقرب إلى التسجيلية منها إلى مسرحية وحتى الأحداث التسجيلية تعتبر طويلة جدًا، وحقًا لو أن الشرقاوي مع إتقانه للشكل الشعري الحديث استطاع أن يكون أكثر تكثيفًا وانتقاءً للموضوعين في نصف حجم عمله، ربما كان سينتج مسرحية جيدة جدًا.

تعاني مسرحية الشرقاوي التالية أيضًا الإسهاب، وكأنه لا يدرك محدودية وقت المشاهدة الذي يستطيع أن يتحمله المتفرج في المسرح، رغم أن نزعة الإسهاب في كتابة العديد من المسرحيات الطويلة تعتبر قاسمًا مشتركًا بينه وبين كتاب المسرح المصري. ولا بد من الاعتراف بأن الشرقاوي في هذا الخصوص يؤذي بشكل كبير الشكل العام للمسرحية، ونتيجة لذلك فإن مسرحياته تناسب الدراسة أكثر من العرض، وهي تناسب أيضًا عمل الكاتب الروائي الذي يستخدم نسيجًا كبيرًا، وكأنه نسيج شعري ولكن في شكل حواري، وكان ذلك سببًا في حذف أجزاء من مسرحياته لتناسب الإنتاج المسرحي ونادرًا ما مُثلت، وتلك حقيقة يشكو منها الشرقاوي دون سبب منطقي[١٦].

"الفتى مهران"(١٩٦٦) لها نفس المحتوى الثوري الذي قُدم في جميلة بوحريد رغم أن الصراع ليس ضد قوى أجنبية، وإنما ضد طغيان الأمير المملوكي الذي يحكم.

وبسبب حجمها الطويل، يضع الكاتب حوارات بين الأقواس ويقترح حذفها من العرض المسرحي بسبب قصر زمن العرض[١٧]. وعلى الرغم من شعر مهران الأكثر نضوجًا من جميلة، فإن المسرحية غير عملية ومليئة بالأحداث الثانوية والمنولوجات غير اللازمة (وحضور الاهتمام بقصص الحب) والتي رغم إسهامها ولو بطريقة محدودة في إثراء نسيج المسرحية وحيوية أجوائها، إلا أنها لا تضيف فعليًا إلى صفات الشخصيات أو إلى تطور الفعل الدرامي. تقع أحداثها في القرن الخامس عشر أثناء حكم المماليك لمصر، وتصور الصراع والسقوط الحتمي لمهران البطل الشعبي، وهو مزيج ما بين فرسان العصور الوسطى وشخصية روبين هود الذي يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء والمحتاجين، تحدث سقطته ثم يقتل نتيجة لخطأ في سوء التقدير، فقد وقع في خطأ كبير عندما قبل منصبًا لدى الأمير الطاغية والحاكم الفعلي وكان أمله أن يحقق أحلامه في الإصلاح الاجتماعي والسياسي داخل النظام الحاكم؛ لكنه قبل الحل الوسط وأدى ذلك إلى اغترابه عن ذاته وعن الناس، ورغم موت البطل ونجاح الأمير في تخطيطه الشيطاني ليصبح سلطانًا عن طريق التخطيط مع أعدائه الخارجيين لقتل السلطان السابق، تنتهي المسرحية بلمحة من الأمل في المستقبل والإيمان الراسخ في عامة الشعب. وهناك عمل أطول هو "الحسين ثائرًا وشهيدًا"

(١٩٦٩م)، وهي مسرحية تتكون من جزءين أو مسرحيتين كل واحدة منهما في حجم الفتى مهران، وتحكي تفاصيل كثيرة عن الأحداث التي أدت إلى استشهاد حفيد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) عام ٦٨٠م، والذي يحتفل الشيعة المسلمون كل عام بذكرى تمرده على الحكام الأمويين ونضاله من أجل العدل الذي لم يتحقق. تعتبر مسرحية "الحسين ثائرًا وشهيدًا" ملحمة في شكل درامي، عرضًا بانوراميًا لعدد كبير من الشخصيات. في الجزء الأول توجد في قائمة الشخصيات إحدى وعشرون شخصية رجالية ونسائية بالإضافة إلى حشود البدو والرجال والنساء من العرب، ورغم ذلك فهي لا تعتبر تاريخية، ذلك لأن الأحداث التاريخية استُخدمت كإطار تخرج منه رسالة حديثة أو رسالة ذات مغزى متكرر، وهي معالجة شخصية الحسين كنمط للشخصية الثورية التي تختار الشهادة من أجل الدفاع عن الحق والعدل.

ينتهي العمل بشبح الحسين يحث الناس في حوار طويل أن يتذكروه ليس بأخذ الثأر وسفك الدماء، ولكن باستكمال النضال من أجل تحقيق العدل بين الناس ودفاعًا عن الحق والفضيلة والحرية وكل القيم العظيمة في الحياة[١٨]. ولا يندم الشرقاوي على الطول المبالغ فيه لمسرحيته، ويدعي أن ذلك فُرض عليه بسبب طبيعة موضوع المسرحية. وطالب بأن الحكم على مسرحياته ينبغي ألا يكون بالمعايير التقليدية للدراما، وإنما بقواعد جديدة ومختلفة لجماليات الدراما؛ ومع ذلك فهو لم يحدد ماهية هذه القواعد الجديدة[١٩].

مسرحية وطني عكا (١٩٧٠) لها نصف مساحة مسرحية الحسين ثائرًا وشهيدًا، ورغم ذلك فهي تساوي ضعفي طول أي مسرحية عاديـــة طويلـــة، ومثل مسرحية جميلة تعالج موضوعًا معاصرًا، هو المقاومة الفلسطينية ضد إسرائيل والكفاح من أجل العدل ضد قوى القمع والخداع في مطلع الهزيمـــة العربية في حرب يونيه ١٩٦٧م، وتعتبر مسرحية دعائية بالأساس، تمجـــد المقاومة العربية والأفعال الإيجابية بدلاً من المعاناة السلبية، وتعتبر دراميًـــا مخيبة للآمال على الرغم من وجود بعض السمات الشائقة مثل استخدام حيلة الاسترجاع (الفلاش باك)؛ ذلك لأنها شديدة الإطناب والتكرار وتفتقـــر إلـــى البناء أو الحبكة الواضحة، ورسالتها مباشرة وشخوصها مجرد أنمـــاط بـــلا عمق أو تركيب نفسي، معظم الشعر غنائي وانفعالي، ولا يبدو أنه ينبع مـــن الفعل ولكن عادة ما نشعر بأنه مفروض بشدة، وبالتالي لا يبدو أنه يـــضيف أي بعد للمسرحية.

أما مسرحية "صلاح الدين النسر الأحمر"(١٩٧٦م)، فتقع أحداثها على الرغم من عدم التحديد القاطع في زمن صلاح الدين والصليبيين وهي عمـــل طويل يتضمن مسرحيتين "النسر والغربان" و"النسر وقلـــب الأســـد" تنتهـــي الأولى في الوقت الذي أصبح فيه صلاح الدين حاكمًا لمصر، والثانية تنتهي بخاتمة السلام بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد. رسم صـــلاح الـــدين كبطل ضد كل أنواع القهر، وفي حربه مع الصليبيين جسد كل المثل النبيلـــة للفروسية التي استلهمها من ديانته الإسلامية، وفي خطبـــة وداعـــه للملـــك ريتشارد طلب منه أن يبعث رسالة سلام وأخوة للشعوب؛ خاصة البسطاء من

عامة الشعب مثل الرعاة والحطابين، ونصح صلاح الدين مستـــشاريه بـــألا تشغله سياسته الخارجية وجهوده الحربية عن الظلم والخطأ الذي يقع علـــى رعاياه في الوطن[٢٠]. تشترك مسرحية صلاح الدين في الكثير من الصفات مع الأعمال السابقة خاصة في وصف معاناة البسطاء وآمال بعض الزعماء المثاليين والتي بدأت الآن تبدو آلية وعامـــة، وبطريقـــة مماثلـــة نجـــد أن موضوعات الحب تمثلها النساء اللائي ينحدرن من أصل مُتدنٍ، ففي الفتـــى مهران على سبيل المثال نجد أن سلمى راقصة من الغجر وضاربة ودع، أما في صلاح الدين فنجد كوكب وهي تنم عن مفارقة تاريخية لأنهـــا لا تمثـــل القرن الثاني عشر فهي ممثلة تعمل في مسرح خيال الظل. "صلاح الـــدين" مثلها مثل المسرحيات الأخرى، تحتوي على أحداث مؤثرة وصراعات عديدة ولكن طولها وشكلها الملحمي وتقنيتها المبدعة في إظهـــار مـــشاهد طويلـــة متتالية يجعلها تعاني قصورًا شديدًا في بنائها؛ خاصة مـــع ازديـــاد إغفـــال الشرقاوي للحبكة والانضباط الدرامي، وفي الحقيقة لا بد أن الشرقاوي قـــد تقدم أبعد من مسرحيته الأولى "جميلة".

صلاح عبد الصبور

يشكل مسرح صلاح عبد الصبور الشعري تباينًا مثيرًا للاهتمـــام مـــع مسرح الشرقاوي، فبينما لجأ الأخير كما رأينا إلى التعميم والإطالة والشعرية والتعليمية في أعماله، نزع عبد الصبور إلى التكثيف والقِـــصر، وإن كانـــت أعماله المتأخرة أكثر غموضًا وتجريبية.

يعتبر صلاح عبد الصبور (١٩٣١- ١٩٨١) أحد الشعراء المصريين الرواد من ابناء جيله، وذلك عندما تحول إلى كتابة المسرح الشعري. ظهرت أولى مسرحياته "مأساة الحلاج" عام ١٩٦٥م، وكتب أربع مسرحيات أخرى: مسافر ليل(١٩٦٩م)، ليلى والمجنون (١٩٧٠م)، الأميرة تنتظر(١٩٧١م)، بعد أن يموت الملك(١٩٧٣م)، من هذه المسرحيات هناك مسرحيتان من فصل واحد هما الأميرة تنتظر مسافر ليل، بينما المسرحيات الثلاث الأخرى أطول وإن كانت مسرحية مأساة الحلاج تعتبر مسرحية كاملة الطول، بناء على قصة الشهيد الصوفي الشهير الحسين بن منصور الحلاج (٨٥٨- ٩٢٢) والذي حكم عليه بالموت بسبب هرطقة آرائه، حيث تم التمثيل بجثته وتعليقه على شجرة ثم حرقه بعد ذلك. مأساة الحلاج[٢١] تعالج المرحلة الأخيرة من حياته، في فصلين، الفصل الأول بعنوان "الكلمة" ويتكون من ثلاثة مشاهد، بينما الفصل الثاني بعنوان "الموت" ويتكون من مشهدين فقط. تبدأ المسرحية من النهاية- إذا جاز التعبير- ففي المشهد الافتتاحي نجد جسد الحلاج معلقًا بالفعل على شجرة حيث توجد ثلاث شخصيات: التاجر، الفلاح، والداعية يتساءلون بطريقة مرحة نوعًا ما إن لم تكن ساحرة عن هوية الرجل العجوز المصلوب ولماذا أُعدم، ويتوقون لمعرفة السبب، الفلاح بدافع الفضول، والتاجر بسبب رغبته في أن يحكي لزوجته قصة شائقة عندما يرجع إلى البيت، أما الداعية فيأمل أن يستخدم قصة ملائمة لكي يفسر بعض النقاط في خطبة الجمعة القادمة. في البداية يسألون حشدًا مختلطًا من الناس، ثم مجموعة من الصوفية وأخيرًا يسألون الشبلي، صديقه القديم، ورفيقه

الصوفي، كلهم يجيبون عن تساؤلهم بأسلوب مبهم ويدّعون مسئوليتهم عـن قتله، يقرر الرجال الثلاثة أن يتبعوا الشبلي ويضغطوا عليه كي يحصلوا على تفسير (ويحصل الجمهور على نفس التفسير)، ولكن في صياغة الاسترجاع (الفلاش باك) والتي تتم فيها إعادة تمثيل الأحداث الرئيسة المؤدية إلى قتـل إعداد الحلاج. هناك مخاطرة في مثل هذه الطريقة، ذلك لأنه بتقديم المسرحية بالكامل، وبصرف النظر عن المشهد الأول، فإن إعادة تمثيل أحداث.وقعـت بالفعل وأدت إلى نتيجة معروفة مسبقًا لنا، يفقد المسرحية تـأثير المباشـرة، ومع ذلك فإن الكثير من الشفقة تبقى وتشحذ حدتها قوة شعر عبـد الـصبور التي جعلت من مأساة الحلاج نجاحًا فوريًا. والمشهد الثاني تقع أحداثه فـي منزل الحلاج حيث يشترك مع الشبلي في مناقشة جـادة، ونجـد الـشيخين يرتديان الأكسية، الصوفية. يقع الحلاج فريسة شكوكه عن الطرق الـصوفية وعلاقتها بالعالم الخارجي، فيجد نفسه، على عكس الشبلي، غير قادر علـى التركيز مع نفسه وحياته الداخلية وأحمال معاناة العالم الخارجي (فقر الفقراء وجوع الجياع). ينتهي المشهد بخلعه لردائه الصوف، وفـي تلـك الحركـة مغزى درامي هو قراره بأن يشارك بفاعلية الناس من حوله في معاناتهم بدلاً من أن يبقي حبه لله سرًا داخل نفسه كما يفعل الشبلي وصوفيون آخـرون، غير أننا قبل نهاية المشهد نجد أحد مريدي الحلاج يدعوه ويحذره من الحاكم الذي جزع مما يصيبه بتدخل الحلاج الخطير في السياسة، وتحريضه للفقراء ضد الظلم الاجتماعي وكذلك اتصاله بقيادات المتمـردين، ولكـن الحـلاج لاقتناعه بصواب أفعاله يرفض النصيحة بأن يفر إلى بغـداد حفاظًـا علـى

سلامته. في المشهد الثالث نجد الحلاج يعظ الناس في أحد ميادين بغداد وسط حشد كبير متحمس لما يقوله، ويندس بين الناس ثلاثة من الشرطة السرية يتهمونه بالهرطقة ويلقون القبض عليه ويقتادونه إلى السجن. في الجزء الثاني/ الفصل الثاني، يتغير المشهد إلى حيث يشارك الحلاج في زنزانته اثنان من المجرمين وبسبب كذبهما يتم جلد الحلاج بلا رحمة من قِبل الحارس؛ ولكن الحلاج يتحمل بهدوء غير عادي حتى إن الجلاد ينهار تمامًا ويطلب منه الصفح بتواضع، وبينما الحلاج في السجن يهتدي أحد السجناء على يديه ويفضل البقاء معه على الهروب مع شريكه. المشهد الأخير تقع أحداثه في محكمة بغداد العليا حيث يحاكم الحلاج ثلاثة قضاة، اثنان منهم فاسدان يقران أي شيء، جاءا ليثبتا أنه مذنب بكل وسيلة مخادعة ممكنة، وذلك لتملق السلطات، بينما يتنحى القاضي الثالث من المنصة اعتراضًا على عدم منح الحلاج محاكمة عادلة، نتيجة المحاكمة هي الحكم بموت الحلاج ويحرِّض القضاة، حشدًا من الناس لإعلان الحكم قائلين، إن دمه عليهم (بطريقة تشبه حكم بنطيوس بيلاطس) على السيد المسيح. لوحظ أن مأساة الحلاج تخالف بشكل كبير تأثير ت. س. إليوت الشاعر صاحب التأثير القوي والطويل على عبد الصبور وفي الحقيقة فإن المترجم للمسرحية بالإنجليزية أعطاها عنوان "القتل في بغداد" قياسًا على قتل في الكاتدرائية، وعلى الرغم من موضوع المسرحية الصوفي الواضح، فإن اهتمام الكاتب في المقام الأول لم يكن مناقشة طبيعة الصوفية وعلاقتها بالمعتقد التقليدي، وإنما للحاجة إلى الفعل الاجتماعي والسياسي، وما يترتب عليه من مشكلات تواجه الصوفي/

المستنير، وأيضًا ما إذا كان سلاحه هو الكلمة أو السيف ضد الظلم الاجتماعي والسياسي. يرجع السبب في مقتل الحلاج إلى نشاطه السياسي وليس للهرطقة فقط رغم استخدام السلطة للهرطقة كذريعة لصلبه، ومن الغريب أن المترجم أخفق في ملاحظة هذه الحقيقة في مقدمته الطويلة للترجمة. تنتمي مسرحية مأساة الحلاج بصورة كبيرة إلى الحركة المسرحية المصرية في الستينيات بحيث نجد الشعور بالالتزام السياسي هو السمة المشتركة، وهذا لا يعني أن الحلاج وهو الشخصية الوحيدة في المسرحية (الآخرون مجرد شخصيات في الظل كاريكاتورية أو لسان حال الكاتب) مجرد سياسي أو اشتراكي ثوري، إن رفض الحلاج الفرار أو السماح لشركائه أن ينقذوه وابتهاجه وترحيبه بالاستشهاد يخون حنينه للموت كتحقيق حتمي لقدرة الصوفي ولإرادة الله.

يصف عبد الصبور مسرحية "مسافر ليل" على أنها كوميديا سوداء وليست مأساة، وتختلف اختلافًا كبيرًا عن مسرحيته الأولى في التقنية ولكنها في انشغاله بأسئلة حول العدل السياسي وقهر السلطات للفرد ربما تكون أكثر تصريحًا، وكما يشرح في مقدمة المسرحية أنه كتب تحت تأثير يونيسكو الذي كان اكتشافه لمسرحياته من أكثر التجارب الممتعة في حياته. إن المسرحية عمل تجريبي تنتمي إلى مسرح العبث، تقع الأحداث بعد منتصف الليل في عربة قطار مع الصوت المستمر للمحرك في الخلفية. لا يوجد سوى ثلاث شخصيات: الراوي، والمسافر، والمحصل. يقدم الراوي الشخصيات ليجذب اهتمام الجمهور إلى الحدث، ويزودهم بتعليقاته المستمرة عن الشخصيات

بطريقة سردية أكثر منها دراما شعرية، فيقدم لنا الراوي الراكب على أنه البطل، وكذلك المهرج في المسرحية وهو مواطن عادي في طريق العودة لمنزله بواسطة قطار الليل في ساعة متأخرة، يشعر بالملل ويحاول أن يجد تسلية، بالتسبيح؛ ولكن المسْبحة سرعان ما تفلت منه وتنفرط حباتها بين المقاعد بشكل لافت للنظر ثم تضيع، وعندما يجد الخيط الآن بمحاولة تدوين أسماء الشخصيات التاريخية مثل الإسكندر الأكبر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر، لندون جونسون، يتبع ذلك سلسلة من الأحداث اللا معقولة، ويظهر محصّل التذاكر ويزعم أنه الإسكندر الأكبر، وعندما يسأله الراكب إذا كان قد أفرط في الشراب يرد عليه المحصل بغضب ويسيء إليه ويتمادى عندما يمد يده إلى جيبه ويخرج سوطًا، خنجرًا، وبندقية وقارورة سم، ثم حبلاً للشنق، يفزع الراكب ويحاول أن يمازحه ولوهلة يطمئن أنه ليس في خطر؛ إلا أن المحصل يسأله عن تذكرته فيعطيه الراكب التذكرة في الحال ويندهش أن المحصل يتأملها بإعجاب ويضعها في فمه ويتلذذ بمذاقها، وبعد ذلك يسأله عن تذكرته مرة أخرى، ويرفض الاعتراف بأنه هو الذي أكلها، ثم يتضح زيه الأصفر، الذي بحسب قوله لا يحب هذا اللون ويكشف عن زي آخر له نفس اللون، يشترك معه في محادثة ودية ويطلعه على أمنيته السرية وهي أن يقتل رئيسه وأن يضاجع زوجته الممتلئة الفاتنة، فجأة يسأل المحصل الراكب عن بطاقته الشخصية، والتي لفزع الراكب يأكلها أيضًا بمجرد أن يعطيها ثم لا يلبث أن يضع شارة مشير في فيلم كاوبوي أمريكي، ويستأنف محاكمة الراكب الذي يتهمه بأنه قتل الإله وسرق بطاقته الشخصية وهي تهمة ينفيها

الأخير بيأس، وبعد أن أرضى نفسه باتهام الراكب يستكمل معاقبته. يعطي محصل التذاكر في البداية الراكب الاختيار بين عدة أسلحة يحملها معه لكي ينتحر؛ ولكنه يقرر أن يطعنه بالخنجر. تنتهي المسرحية بطاعة الراوي لمحصل التذاكر كي يساعده على إزالة الجثة، ويعتذر الراوي لمشاهدة ما حدث في صمت، كل ذلك يحدث ولا يحرك ساكنًا بالنسبة للمحصل الذي يحمل خنجرًا، فهو مثل الجمهور أعزل ولا يملك إلا الكلمات التي تحت تصرفه.

صمم الكاتب مسرحية مسافر ليل لتكون هزلية سوداء وكتب أن نيته لم تكن[٢٢] اتباع شخصيات طبيعية وحقيقية، ولكن شخصيات تجريدية، وفي مرحلة ما لم يكن واثقًا ما إذا كان لا بد أن يقدمها في صورة قصيدة أو حوار أو مسرحية[٢٣]. المنتج النهائي كان نوعًا غريبًا من المسرحيات، خليطًا يحمل كل العلامات الثلاث وتبدو كاستعارة قوية لكيفية تقديم الفرد بلا حيلة في ظل الأنظمة الاستبدادية والقمعية، وهي تعتمد على العديد من الصور المزعجة وأنماط سلوكية قوية ولا يمكن التنبؤ بها.

واستخدام الكاتب للشعر مُبرّر؛ ذلك لأن الشعر بقوافيه وصوره البلاغية يناسب الطبقات العميقة للعقل، التي ينبع منها الرعب والقلق، الأحلام والكوابيس اللا منطقية، ومثلما يحدث في الأحلام، نجد أن الشخصيات تتداخل بعضها في البعض، ففي مرحلة ما يبدو لنا محصل التذاكر وكأنه إسقاط لعقل الراكب وليس بمحض المصادفة عندما يظهر للراكب حتى ينقضي بعض الوقت، لأنه كان يفكر لتوّه في هذه الشخصية التاريخية تحديدًا، لأنها تمثل وسط حشد من القادة والزعماء مصدرًا للخوف وممارسة العنف

على نطاق كبير، وبنفس الدرجة نجد أن المحصل يتهم الراكب بقتل الإله وسرقة بطاقته الشخصية لأنه في الحقيقة يتهم نفسه بنفس الجريمة، ويلعب دور الإله في غموض وفي انتحال صفة الإله يعطي الحق لنفسه في القتل، وفي لحظات أخرى يمثل الراكب الفرد الذي لا صلة له والبائس، المواطن العادي الذي سحقه تمامًا الحاكم المستبد وهو الذي يمثله المحصل. أما الراوي الذي يفترض أن يلعب دور الجوقة اليونانية فهو يشرح ويعلق على أفعال الشخصيات الأخرى، ورغم ذلك فهو يعرّف نفسه على أنه واحد من الجمهور في النهاية، وفي تأكيده على حقيقة أنه مثلهم فهو أيضًا لا حيلة له في الفصل لأنه مهدد برجل مسلح؛ ومن ثم يلجأ إلى السلاح الوحيد الذي يملكه وهو كلماته. الأمر كله يبدو وكأنه خلق للراوي الذي يجسد خوف المواطن العادي من قهر الحكم المستبد.

وتتميز مسرحية "الأميرة تنتظر" بنفس الدرجة من الكثافة الرمزية[٢٤]، وهي حكاية رمزية حديثة تقع أحداثها في كوخ وسط الغابة، حيث تعيش أميرة وسط وصيفاتها الثلاث، وانتظرن لمدة خمسة عشر عامًا لرجل يأتي ويعيش على الذكريات عن طريق إعادة سرد وتمثيل يومئ بحركات طفيفة للأحداث التي أدت إلى مغادرتهن القصر إلى الكوخ. يحضر رجل بصورة غير متوقعة، ليس الرجل الذي انتظرنه ولكن آخر هو القرندل، رث الملابس، يغطيه غبار الفقر والسفر، ويبدو كنصف مجنون يقول إنه حضر إلى الكوخ تلبية لنداء سمعه، ويرفض الأكل والغناء حتى ينتهي من تأليف أغنية، ويبدو أنه متعثر في السطر الأخير، يسمح له بالجلوس في ركن، ثم

تبدأ النساء في أداء "لعبتهن الجماعية" مستخدماتِ الأقنعة، إحداهن تلعب دور حبيب الأميرة والأخرى والدها الملك العجوز والثالثة تلعب دور كبير الحراس. الحبيب ويدعى السمندل يخبر الأميرة أنه تعب من التسلل خلسة لزيارتها، ويتمنى أن يحصل على مفتاح القصر ويقنعها بأن تأخذه إلى مخدع والدها لأخذ المفتاح؛ ولكن بدلاً من ذلك يقتل والدها ويغتصب العرش. تفر الأميرة إلى الكوخ بعد خيانته لها وتنتظره على أمل أن يعبر لها عن توبته وحبه، وفي نفس اللحظة التي يؤدين فيها مشهد قتل الملك العجوز وفي وسط البكاء والنحيب، يحضر أخيرًا السمندل الذي طال انتظاره ويفصح عن حبه للأميرة، ويطلب منها أن تعود معه إلى القصر، تشك في نيّاته وتفهم منه أن عرشه في خطر بسبب تخلي أنصاره عنه ويرجو أن يستعيد شعبيته من خلال عودة الأميرة. في البداية تصاب بالرعب وتطلب منه أن يرحل، ولكن تضعف بعد ذلك بسبب حبها له، وفي هذه اللحظة يتدخل فجأة القرندل الذي يعلن أنه أتم أغنيته وينقذ الأميرة بقتل السمندل بخنجر، ثم يخرج من المشهد بعد أن نصح الأميرة بألا تنخدع ولا تقلل من شأنها، وبألا تسمح لنفسها إلا أن تكون هدفًا لحب حقيقي من الجميع. تنتهي المسرحية بالأميرة وهي تأمر النساء بالاستعداد للعودة إلى القصر.

اتخذت الأميرة رمزًا لمصر تنتظر الرجل الذي يحبها بصدق(٢٥)، ذلك لأنها خُدعت ذات مرة من قِبل حبيب مزيف كان يتوق إلى عرش والدها الذي قتله غدرًا ولكن كل شيء لم يضِعْ، لأنه حينما أراد أن يخدع الأمة كلها للمرة الثانية تم إيقافه للأبد عن طريق الشاعر/ المثقف الذي يختلف عن بطل

مأساة الحلاج بقرار تدخله، ليس عن طريق الكلمة فقط وإنما بالسيف أيضًا. لقد كان السطر الأخير الذي كان يكافح من أجل استكمال أغنيته هو تحديدًا طعنة الخنجر التي أنقذت الأميرة، لقد تم نقل الرسالة بأسلوب مكثف وفاعل دراميًا، واعتمد على حركة الأسلوب والأداء الشعائري في إطار ناجح لعالم الحكاية الخيالية، والرسالة ليست مقحمة بشكل صارخ وإنما رسالة أمل لا لبس فيها، فمصر سوف يتم إنقاذها ولكن ليس عن طريق الجندي المزيف (السمندل، كان عضوًا في الحرس الملكي) وإنما عن طريق المثقف المسلح؛ أي الشاعر الذي يحمل خنجرًا.

وسوف يظهر الشاعر مرة أخرى ليلعب دورًا في مسرحية عبد الصبور والأخيرة "بعد أن يموت الملك" والتي نشرت عام ١٩٧٠م، أي قبل نشر "الأميرة تنتظر" بعام واحد.

هناك مسرحيتان تتكونان من ثلاثة فصول، هما "ليلى والمجنون" و"بعد أن يموت الملك" لكنهما تختلفان اختلافًا كبيرًا من حيث الموضوع والتقنية. تتناول "ليلى والمجنون" السياسة بأسلوب واقعي في إطار حديث، بينما مسرحية "بعد أن يموت الملك" تجريبية بأسلوب عبثي وهي أقرب إلى عالم "الأميرة تنتظر".

تقع أحداث مسرحية "ليلى والمجنون" في مصر قبل ثورة ١٩٥٢م، حيث تعمل مجموعة من الشباب الثوري الملتزم في جريدة تحت قيادة رئيس تحرير يكبرهم سنًا، ويقرر في حفل ترحيب أن يقدم عرضًا مسرحيًا للهواة

هو إعادة مسرحية شوقي "مجنون ليلى"، وفي أثناء البروفات تتميز شخصياتهم وتتطور علاقاتهم الشخصية المركبة، فنجد ليلى الآن تحب سعيدًا ولكنها كانت تحب حسامًا، أحد أعضاء المجموعة الذي يمضي عقوبة السجن الآن بسبب إحدى المقالات التحريضية التي نشرها، يبادل سعيد ليلى نفس المشاعر، فهو إنسان مفرط الحساسية، يكتب ولكن طفولته التعسة بسبب زواج أمه الأرملة من بلطجي همه الأكبر كان إشباع غرائزه منها جعلته يسيء فهم معنى الزواج وشب على معادلة أن الزواج هو جنس فقط، وبالتالي فهو يعجز عن التقدم لطلب ليلى للزواج، وأخيرًا تستأنف ليلى علاقتها بحسام عندما يخرج من السجن، وتنشأ المزيد من التعقيدات عندما يتضح أن حسام تحت ضغط التعذيب في السجن قد رضخ وأصبح عميلاً للحكومة، وأبلغ عن زملائه في الجريدة، واحد منهم وهو حسان يقرر أن يذهب لشقة حسام ويطلق عليه النار، فيذهب سعيد ويجد ليلى هناك نصف عارية، ويأمره حسام بالخروج فورًا من الشقة ويبلغ عنه الشرطة؛ وينتهي المطاف بسعيد في السجن، وبالتالي تنهار المجموعة. يتوقف بقية الأعضاء عن نشاطهم السياسي، إحداهم تلتحق بدير قريتها، وآخر يعمل كإخصائي اجتماعي، يبقى فقط قائد المجموعة راسخًا بينما يمضي سعيد الشاعر وقته في السجن يحلم بمستقبل يخلص البلد، حيث تتحقق العدالة الاجتماعية فيه والرخاء والسعادة للفقراء والمحرومين، الذي يتمنى ألا ينسى أن يحمل فيه سيفه[٢٦].

تعتبر مسرحية ليلى والمجنون شائقة، وبالكاد نسمع أصـداء ضـئيلة لمسرحية ت.س. إليوت حفلة الكوكتيل؛ غير أنها رغم موضوعها الـدرامي المحتمل وهو تأثير الخداع السياسي على مجموعة النشطاء الثوريين، ورغم الاهتمام الحقيقي، بمسألة نسبية القيمة بين الكلمـة والـسيف فـي النـشاط السياسي- ويعد ذلك أحد اهتمامات عبد الصبور الكبرى- فإنها ليست أفضل أعماله؛ ذلك لأنها تعاني الرسم السطحي للشخصيات (باستثناء سعيد، المحب "العصري" لليلى والذي يعد نجلاً مضادًا للرومانسية)[٢٧]، والبنـاء الـدرامي المفكك. أما الشعر المستخدم في الحوار فعلى الرغم من كفاءة صيغته فإنه لا يبدو جزءًا أساسيًا في التجربة الدرامية ولا يضيف بعدًا آخر للمسرحية، غير أن المسألة تختلف عندما نتناول مسرحية، بعد أن يمـوت الملـك، فالـشعر يضيف إلى جو الغموض الذي يحيط بعـالم الأسـطورة والخرافـة، التـي يستخدمها الكاتب رمزيًا ليجسد موضوعه العام، فالملك بلا اسم ولكنه يفترض أن يمثل كل الملوك في جميع أنحاء العالم وفي فترات مختلفة من التـاريخ، وقد رُسمت شخصية لتظهر في نفس الوقت على أنه مخيف وسخيف وكأنـه نصف مجنون. في الفصل الأول يشترك مع محظياتـه فـي لعبـة غزليـة ويسردن عليه قصيدة حب من تأليف شاعر البلاط، عندما يشعر الملك بالملل من لعبته يلحق بالملكة التي تمكث في غرفة علوية بالقصر وكأنهـا أميـرة سجينة في حكاية خيالية، ويستأنف معها الملك اللعب بطفلهما المُتخيل حيـث نعرف أن الملك عقيم. أخيرًا ينفد صبر الملكة، لأنها تتوق إلى طفل، وتطلب من الملك أن يجد لها رجلاً يمكن أن تحمل منه؛ ولكن الملك تنتابـه نوبـة

غضب فيقع منهارًا ويموت في نهاية الفصل الأول. في الفصل الثاني، تبحث الملكة المبتهجة عن رجل يمنحها طفلاً فيجيب طلبها الشاعر ويغادران معًا القصر ويتجهان إلى النهر، في نفس الوقت يحرص رجال البلاط على إعادة إحياء ملكهم الميت، وهم مقتنعون بأنهم سمعوا صوته يقول لهم بأن الطريقة الوحيدة لإعادته إلى الحياة هو أن يحضروا الملكة لترقد بجوار جسده الميت، فيبعثون الجلاد كي يحضر الملكة، لكن الملكة ترفض الخضوع لطلبهم وينجح الشاعر في قتل الجلاد بسيفه وينقذها في نهاية الفصل الثاني. عند هذه النقطة يتبع الكاتب طريقة غير تقليدية في الفصل الثالث فيمنح الجمهور ثلاثة خيارات للنهاية المسرحية وعليهم أن يختاروا، إما أن تشتكي الملكة والشاعر أقدارهما إلى القضاء، أو أن ينتظرا بسلبية حتى تُحل المشكلة بمرور الوقت، أو أن يعارضا البلاط ويقاوماهم. طبقًا للمقترح الأول فإن الملكة ترجع إلى القصر وتجبر على الرقود بجوار جسد الملك المتوفى، ولكنه لا يستعيد الحياة فتبعث هي معه إلى الحياة الآخرة، أما الشاعر الذي يُجن جنونه فيلجأ إلى القضاة في العالم الآخر كي يستعيد محبوبته الملكة؛ ولكن بعد عناء رحلة طويلة يتضح أنهم في الحقيقة رجال الملك الوزير والقاضي والمؤرخ الرسمي ويحكمون بأن يتشارك هو مع الملك في الملكة عن طريق شطرها إلى نصفين، كما في محاكمة سليمان وبالتالي يقرر الشاعر أن يتركها للملك. وفي البديل الثاني للنهاية، ينتظر رجال البلاط الجلاد إلى مالا نهاية ولا يعود أبدًا، يربي الشاعر والملكة طفلهما حتى يبلغ الرشد، ويصبح ماهرًا في استخدام السيف، فيرجع إلى القصر بعد عشرين عامًا ليجد أن كل شيء مدمر

بفعل الزمن الذي أتلف الناس وكل شيء، وعندما يضع التاج على رأسه يصير رمادًا بين يديه يقرر أن يمحو كل ما يمتّ إلى الماضي بصلة ويبدأ من جديد في بناء قصر جديد.

أما الحل الثالث فيرتبط بالملكة والشاعر وعودتهما إلى القصر بعد قضاء أمسية الحب والتطهير عند النهر ويواجهان رجال البلاط بشجاعة ويقنعانهم بحمقهم في عبادة الموت ويأمرانهم بضرورة دفن جثة الملك وبعدم العودة إلى القصر مرة أخرى. تؤكد الملكة على سلطتها، وبالتالي تؤكد انتصار الحياة على الموت والمستقبل ، متمثلاً في البذرة التي تحملها بين أحشائها، على الماضي العقيم.

وكما رأينا بوضوح فإن مسرحية "بعد أن يموت الملك" تعتبر عملاً رمزيًا[٢٨]، يعبر عن الأفكار المتعددة لعبد الصبور، والتي ظهرت في أعماله الأخرى، ولكنها هنا ظهرت بإيجاز وبنضارة فعبرت المسرحية عن استبداد القوة، سوء استخدام حرية الفرد، الحاجة إلى ترسيخ قيم الحياة في وجه القوى المدمرة وغير المنطقية للموت، والدور الجوهري للشاعر/ المثقف في الدفاع عن العدالة الاجتماعية والحضارة، وهو دور لا بد أن يكون مسلحًا بالإيجابية. ومرة أخرى ترمز الملكة، مثلها مثل الأميرة في مسرحية الأميرة تنتظر، إلى مصر.

تعتبر "بعد أن يموت الملك"، مسرحية تجريبية مثل الأميرة تنتظر، حيث يتبع الكاتب الاتجاه الشعبي السائد في تعمده تدمير التوهم الدرامي

الكبير، فالمسرحية تبدأ بخلفية موسيقية لأوبرا كوميدية منوعة مع جوقة تتكون من ثلاث نساء يرتدين ملابس مبهرجة واللاتي سوف يلعبن أدوارًا أخرى في المسرحية، يقمن بتحية الجمهور نثرًا بأسلوب فكاهي ويشرن إلى الكاتب باسمه الحقيقي معلقاتٍ على شكله ويقدمن المسرحية باختصار وبطريقة عابثة، كما يسخرن من نظرية أرسطو في الشعر. وفي جانب من المسرح يكشفن شخصيات المسرحية، الملك ووزيره والمؤرخ الرسمي ثم الكاتب والشاعر كلهم في ملابس زرقاء (لأن اللون الأزرق هو المفضل لدى الملك) ولكن سرعان ما سيتغير اللون ليصبح الأبيض.

تظهر الجوقة المكونة من النساء الثلاث في بداية الفصل الثاني ليعلقن نثرًا على موت الملك، وكذلك في الفصل الثالث ليشرحن للجمهور تردد الكاتب في اختيار النهاية ويضعن أمام الجمهور الخيارات الثلاثة. تنتهي بالمسرحية كما بدأت بالجوقة مما يعطيها شكلاً دائرًا، ولا بد من أن نعترف بأن الحيلة رغم أنها متكلفة فهي تصلح؛ ذلك لأن الشعر لا يتأثر من كونه مشطورًا بين النساء الثلاث العابثات. يتعدد مجال الشعر بصورة ملحوظة ويتفرع بين الشعر الحنون والرثائي الذي تتسم به معظم قصائد عبد الصبور الغنائية المبكرة والشعر الساخر وسريع الخاطر، كما في وصف الحائك المثير للشهوة لثوب أحضره من أجل الملك[٢٩].

وفي الحقيقة، فإن أعمال عبد الصبور تتسم بالجدية والبراعة، وتعد من أكثر الأعمال تطورًا في المسرح الشعري العربي حتى الآن، فنسيجها الشعري كثيف، موجزة وتفصح عن موهبة ثرية بصورها البلاغية، كما أن

وقع موسيقى شعره تؤهله للمسرح الرمزي أكثـــر مـــن الأعمـــال المفتعلـــة والعقلانية التي ظهرت في المحاولات المبكرة لبشر فارس، على سبيل المثال في "جبهة الغائب" ١٩٦٠م، وفي نفس الوقت فإن الشعر يشكل جزءًا أساسيًا من المسرحيات بدلاً من الشعر المجرد في معظم مسرحايت شوقي خاصـــة الأخيرة والتي كان يناسبها النثر أكثر من الشعر، وذلك للغياب التام للإحساس بالغموض، ولا يوجد شيء واضح يبرر اختيار الكاتب للشعر. إننا في حاجة إلى توضيح أن المسرح الشعري ليس مجرد دراما وشعر يُفرض بالقوة، إنما هو دراما، ومن دون استخدام الشعر المناسب لها ستفشل حتمًا في الوصـــول إلى أعماق الأذهان.

الخاتمة

في مطلع السبعينيات، بدأت الحركة المسرحية التي شهدها العقدان السابقان تفقد الزخم، وذلك يرجع إلى أن اهتمام الحكومة بالمسرح يتضاءل، ومرة أخرى فرض المسرح التجاري نفسه كتب أحد النقاد عن الحركة المسرحية بعد ذلك بسبب كتاب يحمل عنوانًا ذا مغزًى مهم هو "ازدهار وانهيار المسرح المصري"(١)، ظهر أحد أعراض ذلك في تغيير عنوان المجلة الشهرية الحكومية، عام ١٩٧٤ إلى السينما والمسرح لتصبح أكثر لمعانًا وأقل سعرًا مع تضاؤل الجزء الخاص بالمسرح ليصبح بضع صفحات من كل عدد، ذهبت المقالات النقدية المهمة عن الكتاب والمسرح كما تلاشت تفاصيل العروض سواء للمسرحيات الفردية أو الإنتاجية؛ وكذلك المسرحيات التي كانت سمة مميزة لفترة طويلة لكل عدد، وبدلاً من ذلك نجد الشائعات والتعليقات المختصرة والأعمال القصيرة المتكررة غير المقنعة، التي تتضمن مزاعم الكثير من المثقفين بأن المسرح المصري يمر بأزمة. وقد نحوا ذلك الادعاء جانبًا كادعاء غير صحيح بسبب الشلل والتي كانت تحتل المشهد المسرحي في منتصف الستينيات؛ مما يعني ضمنًا وبلا شك أنهم تحركهم دوافع واعتبارات سياسية، وتلك حقيقة لأن الكثير من الشخصيات البارزة في هذه الحركة المسرحية كانوا ينتمون إلى اليسار، وبالتالي لن تكون رؤيتهم محايدة في ظل التغيير الرسمي لسياسة الدولة تحت حكم السادات. والحقيقة،

هاجر بعضهم إلى البلاد العربية وإلى بلاد أخرى والبعض الآخر غير اتجاهه إلى نوع أدبي مختلف؛ غير أننا لا يمكن أن نقلل من تأثير الصدمة التي شلت الحركة الثقافية في مصر، وهي الهزيمة الكارثية لحرب ١٩٦٧، عمليًا كل كاتب سجل معاناته بسبب ذلك، فقد وجهت ضربة قاتلة للبهجة والتفاؤل المفرط الذي ساد في مصر عام ١٩٧٣م، وتدمير خط بارليف وعبور قناة السويس قد أعاد بعضًا من الثقة بالنفس التي تمتعت بها مصر لفترة، ولكن الرؤية القومية أو الحلم قد تحطم، وفي نفس الوقت أدرك الناس بدرجة متزايدة الثمن، لتلك الرؤية، ليس فقط بالنسبة لخسائر الأرواح في الحروب ولكن بدرجة أكبر وأكثر إيلامًا وهي غياب الحريات الأساسية والتوغل السرطاني للنظام الشمولي والبيروقراطية؛ وكذلك السخرية الكامنة ودفع ضريبة ترديد الشعارات الاشتراكية والانهيار العام للقيم التي تتولد نتيجة لحكم الحزب الواحد للدولة، وهي قضايا -كما رأينا- أمدت المسرح المصري بالكثير من الموضوعات المؤثرة.

الهوامش

الفصل الأول: المقدمة

١- انظر:

M.M.Badawi, "Medieval Arabic Drama: Ibn Daniyal, Journal of Arabic Literature. 13, 1982, 83-107.

٢- المرجع نفسه، ص١٠٧

٣- المرجع نفسه، ص ٩٩.

٤- انظر

M.M.Badawi. Early Arabic Drama. ch. I(Cambridge University Press, forthcoming).

٥- المرجع نفسه، الفصل الثالث.

٦- المرجع نفسه، الفصل الرابع.

الفصل الثاني: توفيق الحكيم

1- H.A.R. Gibb. 'Arabiya', in new edition of Encyclopedia of Islam.

2- P.J. Vatikiotis, ed., Egypt since the Revolution, London, 1968, p. 159.

٣- غالي شكري، ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم، الطبعة الثانية، القاهرة،١٩٧٣، ص ٢٧.

٤- صلاح عبد الصبور، ماذا يبقى منهم للطريق، القاهرة، ١٩٦٨، ص٢٧، وللادعاءات المماثلة انظر:

Richard Long, Tawfiq al Hakim, Playwright of Egypt. London, 1979, p.195.

5- Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq Al- Hakim, Vol.I. Theater of the Mind. Translated from Arabic by William M. Hutchins, Washington, 1981.

6- Long, Tawfiq al-Hakim ، p.207.

٧- المسرحيات، المقدمات والملاحق لتوفيق الحكيم من المجلد الأول، ص٣٠٣؛ وتوفيق الحكيم: المسرح الممنوع، القاهرة، ١٩٥٦، ص y.

٨- توفيق الحكيم، سجن العمر، القاهرة، من دون تاريخ، ص ٨٥.

٩- المرجع نفسه، ص ١٤٠.

١٠- انظر الحكيم : مسرح المجتمع، القاهرة،١٩٥٠، وفؤاد دوارة: "مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة" دورية القاهرة "المجلة" (أبريل ١٩٦٤): دكتور رمسيس عوض "توفيق الحكيم الذي لا نعرفه: صفحات مجهولة من أدب الحكيم"، القاهرة، ١٩٧٤.

11- Atia Abul Naga, Les Sources Francaises du Theatre Egyptien, SNED, Algiers, 1972, pp.257ff.

Naga (les Sources Francies,pp.260ff)

حاول أن يثبت هذه الحقيقة وكأنها اكتشاف جديد، لكن أحد النقاد علق على ذلك في مجلة ألف صنف (٩ نوفمبر ١٩٢٦، ص ١٨) وأشار أن المسرحية معربة وليست مؤلفة (انظر: عوض "توفيق الحكيم"، ص٥١-٥٢)؛ وكذلك اعتقد زكي طليمات أن المسرحية معرّبة من المسرح الفرنسي.(انظر: عوض، توفيق الحكيم، ص٦٤).

١٢- (عوض، توفيق الحكيم، ص١٩).

١٣-المرجع نفسه، ص ٢٢، نشر الرد في مجلة كوكب الشرق، ٢٨ نوفمبر ١٩٢٤.

١٤- انظر مقدمة الحكيم للمسرح المنوع، عندما عبر الحكيم عن رأيه السلبي تجاه النساء نتج عن ذلك رد فعل غاضب من قبل نساء مصر (انظر: عوض، توفيق الحكيم، ص ٧٢).

١٥- من الأسلم أن نعتقد أن الحكيم قد راجع هذه المسرحية بصورة كاملة، فكما نرى على سبيل المثال حذف العديد من الصفحات التي تتناول المزاح الرخيص بين نجيب ونعمت في الفصل الثاني (انظر: علي الراعي، توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر، القاهرة،١٩٦٩، ص ١٦٨-١٧٦،١٧١-١٧٧)

١٦- انظر: عوض، توفيق الحكيم، ص ٤-٩، أرسلت الخطابات إلى صديقه محمود كامل، رئيس تحرير الجمعية، الذي نشرها في مجلته.

١٧-الحكيم ، سجن العمر، ص ٢٦٤.

١٨-المرجع نفسه، ص ٢٢٢.

١٩- انظر المسرح العربي المبكر، الفصل الرابع.
٢٠- الحكيم، سجن العمر، ص٢٦٤.
٢١- توجد أدلة تشير إلى أن تاريخ هذه المسرحية لا بد أن يكون ١٩٣١. انظر: المسرح المنوع لتوفيق الحكيم، ص ٢١٩،٢٢١، ٢٢١.
٢٢- نشرت هذه الأعمال في "المسرحيات" وأعيد نشرها فـــي "المـــسرح المنـــوع"، ص ٣٥٠.
٢٣- المسرح المنوع، ص٣٥٠.
٢٤- المرجع نفسه، ص ٣٥٤.
٢٥- المرجع نفسه، ص٣٥١.
٢٦- المرجع نفسه، ص٣٧٠.
٢٧- المرجع نفسه، ص ٣٥٤.
٢٨- المرجع نفسه، ص٣٧٣.
٢٩- عرضت هذه المسرحية في القاهرة خلال موسم ١٩٣٦/١٩٣٧.
انظر: يوسف أسعد داغر"مجمع المسرحيات العربية المعربة"، بغداد، ١٩٧٨، ص٣٢٥.
٣٠- المسرح المنوع، ص ٢٢٨.
٣١- المرجع نفسه، ص١٦٧.
٣٢- انظر: علي الراعي "توفيق الحكيم"، "المسرح المنوع"، ص ١٩١.
٣٣-المسرح المنوع، ص ٩٣.
٣٤-انظر: المرجع نفسه، ص ٨٨، ١٢٤، ١١٥
35- Richard Long. Tawfiq al-Hakim. p.23.
٣٦- توفيق الحكيم، "وثيقة من كواليس الأدباء"، القاهرة،١٩٧٧، ص٥٥.
37- M.M.Badawi .Modern Arabic Literature and the West.1985.p.189.
٣٨- الحكيم، سجن العمر، ص ٢٢٤.
٣٩- ألفريد فرج، "دليل المتفرج الذكي إلى المسرح"، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٨٥.
٤٠- توفيق الحكيم، أهل الكهف، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٥٩.
٤١- المرجع نفسه، ص ١٢٧.
٤٢- المرجع نفسه،١٤١.
٤٣- المرجع نفسه،١٤٣.

٤٤- المرجع نفسه، ١٤٦.

٤٥- المرجع نفسه، ١٤٨،١٤٩.

٤٦- عبد المنعم إسماعيل، المسرح والمجتمع في مصر المعاصرة، القاهرة، ١٩٦٧، ص٥٥.

٤٧- P.G. Starkey, Theme and Form in the works Tawfiq al-Hakim, Oxford University D.Phil. Dissertation, 1978, p.60.

٤٨- المرجع نفسه، ص٦٣.

٤٩- توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، القاهرة، ١٩٣٨، ص ١٠٨، CF.Starky. "Theme and Form",p 60.

50- Long, Tawfiq el-Hakim, p.36.

51- See Plays, Prefaces and Postscripts, tr. William M. Hutchins, Vol. 1, pp 3-4.

٥٢- توفيق الحكيم، شهر زاد، القاهرة، ص ١٥.

٥٣- المرجع نفسه، ص ١١٢.

٥٤- المرجع نفسه، ص١٥٢.

٥٥- المرجع نفسه، ص ١٦٢.

٥٦- المرجع نفسه، ص ١٦٧.

٥٧- توفيق الحكيم، بيجماليون، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٠.

٥٨- انظر عاليه، ص ٣٦-٣٧.

٥٩- الحكيم، تحت شمس الفكر، (١٩٣٨) ص ١٠٩ – cf. Starkey, "Theme and Form", p 66.

٦٠- الحكيم، تحت المصباح الأخضر (١٩٤٢) انظر: Hutchins, Prefaces and Postscripts, VOL.I. pp 295-6.

٦١- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، القاهرة،١٩٤٥، ص١٢٠،١٢١.

٦٢- دكتور محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، الإصدار الثاني، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٣٨.

٦٣- إسماعيل، المسرح والمجتمع ، ص ٥٨.

٦٤- المرجع نفسه، ص ٥٥.

65- Starkey, "Theme and Form", p.67.

66- Long, Tawfiq al-Hakim, p.31.

٦٧- شهر زاد، ص٧٨.

68- Long, Tawfiq al-Hakim, p.134.

٦٩- توفيق الحكيم، بيجماليون، مقدمة، ص ١٠، ١١.

٧٠- مندور، الحكيم، ص ١٥٩.

٧١- الراعي، الحكيم، ص ، ٤٦ ، رقم ١.

٧٢- بيجماليون، ص ١٧.

73- Long, Tawfiq al-Hakim, p.51.

٧٤- بيجماليون، ص١٥.

٧٥- المرجع نفسه، ص ٦٩، ٧٠.

٧٦- المرجع نفسه، ص ١٠٨-١١١.

٧٧- المرجع نفسه، ص ١٤٩.

٧٨- المرجع نفسه، ص ١٥٢.

٧٩- مندور، الحكيم، ١٥٩.

٨٠-المرجع نفسه، ص٣٦ - الراعي، الحكيم، ص٥٤.

٨١- لمناقشة مطولة انظر بدوي ، الأدب العربي الحديث والغرب، ص ٥٥-٥٨.

٨٢- لمناقشة مطولة انظر الملك أوديب للحكيم، انظر م . م. بدوي ، الأدب العربي الحديث والغرب، ص٦٩ - ٧٣.

٨٣- المرجع نفسه ، ص٧١، ٧٢.

٨٤- الراعي، الحكيم، ص٦٢.

٨٥- يوجد ضمن"المسرح المنوع"، ص ٧٠٥- ١٦.

٨٦- لمناقشة ذكية لتلميحات المسرحية انظر ستاركي: الموضوعات والأشكال، ص ٩٠- ٩٢.

٨٧-J.M. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1958, p. 145.

٨٨- إسماعيل، المسرح والمجتمع، ص ٥٤.

٨٩- لمناقشة أغنية الموت وعلاقتها بمسألة المدن والبلدان انظر:

M.M.Badawi, Modern Arabic Literature and the West, pp 41-42.

٩٠- محمد منزلاوي (الناشر)، الكتابة العربية اليوم: الدراما، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٧٩-٨٠.

٩١- المرجع نفسه، ص٨٢.

٩٢- المرجع نفسه، ص٧٢ و(منزلاوي، الكتابة العربية ص ٦٨).

٩٣- المرجع نفسه، ص ٨١ و(منزلاوي، الكتابة العربية، ص٨٣).

٩٤- الحكيم، مسرح المجتمع، ص ٧٨٣.

٩٥-المرجع نفسه، ص٧٦٣ و(منزلاوي، الكتابة العربية، ص ٦٨).

٩٦- المرجع نفسه، ص٧٨١ و(منزلاوي، الكتابة العربية، ص٨٣).

٩٧- المرجع نفسه، ص ٧٨٤ و(منزلاوي، الكتابة العربية، ص٨٦).

٩٨- انظر يوسف أسعد داغر، مجمع المسرحيات، ص ٤٨٧، وغالي شكري، ثورة المعتزل، ص ٢٧٨.

٩٩- مسرح المجتمع، ص ٧٥٦.

١٠٠- انظر علي سبيل المثال ستاركي "الموضوع والشكل"، ص ٢٥٨-٩.

١٠١- مندور، الحكيم، ص١٢٣.

١٠٢- الراعي، الحكيم، ص٨٢.

١٠٣- الحكيم، المسرح المنوع، ص ٣٣٧، ٣٣٨.

104-Long, Tawfiq el-Hakim, p.154.

١٠٥- لملخص المناظرة انظر مندور، الحكيم، ص١٤٦.

١٠٦- توفيق الحكيم ، إيزيس، القاهرة، بلا تاريخ، ص١٦٥.

١٠٧- انظر فتوح نشاطي، خمسون عامًا في خدمة المسرح، المجلد ٢، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٢٠.

١٠٨- انظر على سبيل المثال " الصفقة لتوفيق الحكيم"، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٢٢-٢٨.

١٠٩- المرجع نفسه، ص١٢٤.

110- See Long, Tawfiq al-Hakim, p. 75, n.40 and P.J.E. Cachia, Journal of the American Oriental Society, 87,18.

١١١- الصفقة، ص ١٦٠: على قدر الإمكان.

١١٢- مندور، الحكيم، ص ١٣٥.

١١٣- الصفقة، ص ١٦١.

114 - Long, Tawfiq al Hakim, p.78.

١١٥- منزلاوي، الكتابة العربية، ص٨٩.

١١٦- انظر مندور، الحكيم، ص١٥٣.

١١٧- منزلاوي، الكتابة العربية، ص ١٢٣.

١١٨- المرجع نفسه، ص١٢٦.

١١٩- المرجع نفسه، ص ١٤٧.

١٢٠- انظر مقدمة توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٤.

١٢١-انظر غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ٢١١-١٨ وإسماعيل، المسرح والمجتمع، ص ٨١-٨٣.

122-Tawfik el-Hakim, The Tree Climber, tr. Denys Johnson-Davis, Oxford University Press,1966.

123- Starkey, Theme and Form,p.105.

١٢٤- توفيق الحكيم، الورطة، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٨٩.

125- Tawfik al-Hakim, Fate of a cockroach and other plays, Selected and trans. by Denys Johnson-Davies, London, 1973.p.5.

١٢٦- المرجع نفسه، ص٩.

١٢٧- المرجع نفسه، ص١١٣.

١٢٨- المرجع نفسه، ص ٢١،٢٢.

129- Long, Tawfik el- Hakim,p.136

١٣٠- توفيق الحكيم، مصير صرصار، ص ٧٦.

131- Starkey, Theme and Form, p. 332

١٣٢- مصير صرصار، ص ١٨٤.

١٣٣- الراعي، الحكيم، ص١٤١.

١٣٤- توفيق الحكيم، القلق، بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٤.

١٣٥- المرجع نفسه، ص١٤٧.

١٣٦-المرجع نفسه، ص١١١.

١٣٧- المرجع نفسه، ص ١٢٦.

١٣٨- المرجع نفسه، ص ١١١.

١٣٩- انظر كتابي، المسرح العربي المبكر.

الفصل الثالث: خلفاء الحكيم

١- انظر كتابي المسرح العربي المبكر.

٢- انظر محمود ابن الشريف، أدب محمود تيمور في الحقيقة والتاريخ، القـاهرة، بـلا تاريخ، ص ٢٠.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٣.

٤- المرجع نفسه، ص ٤٤.

٥- انظر المسرح العربي المبكر.

٦- انظر صلاح الدين أبو سالم ، محمود تيمور، القاهر.

٧ - انظر مقدمته لمسرحيات ذات فصل واحد، بعنوان "خمسة وخميسة"، القاهر، بلا تاريخ، ص ٣، ٤؛ ودراسات في القصة والمسرح، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٣٦٩-٧٧.

٨ - انظر الترجمة الإنجليزية في محمود منزلاوي، الناشر، الكتابة العربية اليوم: المسرح، القاهرة، ١٩٧٩.

٩ - المرجع نفسه، ص ٥٧.

١٠ - محمود تيمور، عوالي، القاهرة، ١٩٤٢، ص٩٩-١٠٥.

١١ - محمود تيمور، قنابل، القاهرة،١٩٥٢، ص١٧٩.

١٢ - المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

١٣ - من الأدلة الداخلية، انظر محمود تيمور، كدب في كدب، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٤٥.

١٤- المرجع نفسه، ص١٥٧-١٥٩.

١٥- المرجع نفسه، ص ٢٦٤.

١٦- انظر فتوح نشاطي، خمسون عاما في خدمة المسرح، المجلد الثاني، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٧٠، ٧٤.

١٧- محمود تيمور، المزيفون، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٣٩.

١٨- انظر محمود تيمور، صقر قريش ، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٤٩.

١٩- المرجع نفسه ، ص ٢٥.

٢٠- على سبيل المثال الطبعة الخاصة من مجلة المسرح بالقاهرة (يوليو١٩٦٥)، والتي تحتوي علي مقالات كتبت عن رواد الكتابة للمسرح؛ ولكنها أغفلت دراسة تيمور رغم أن أعماله أكثر قيمة من الكتاب الوارد ذكرهم. يعتقد تيمور مثل طه حسين في الحرية المطلقة التي لا بد أن يتمتع بها الكاتب للتعبير عن قناعاته ومشاعره الحقيقية، ولا ينبغي إجبار الكاتب على الترويج لمذهب سياسي أو اجتماعي بعينه. انظر في أدب القصة والمسرح، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٢٠٣.

٢١ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ١٩٥٨، الطبعة الثانية، القاهرة ،١٩٦٤، ص ٦، ٧.

٢٢ - المرجع نفسه، ص٣٨.

٢٣ - علي أحمد باكثير، قصر الهودج، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣٨.

٢٤ - فن المسرحية، ص ١٢.

٢٥ - المرجع نفسه، ص ٤٩ ، ٥٠.

٢٦ - المرجع نفسه ، ص ٣٩.

٢٧ - مسمار جحا، القاهرة (بلا تاريخ)(١٩٥١؟).

٢٨ - المرجع نفسه، ص ٩٠.

٢٩ - فن المسرح، ص ٩٠.

٣٠ - أوزيريس ، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣٣.

٣١ - انظر على سبيل الثال هاروت وماروت، القاهرة ، بلا تاريخ، ص ٣١ -٥٦.

٣٢ - دار ابن لقمان، القاهرة ، بلا تاريخ، (١٩٦٠؟)، ص ٦١.

٣٣ - المرجع نفسه، ص١٦٥.

٣٤ - فن المسرحية، ص ٤٠-١.

٣٥ - المرجع نفسه، ص ٣١-٤.

٣٦ – لا بد أن مسرحية "الدنيا فوضى" كتبت قبل عام ١٩٥٨؛ ذلك لأن الكاتب يشير إليها في كتابه فن المسرحية والذي نشر لأول مرة في عام ١٩٥٨.

٣٧– شعب الله المختار، القاهرة، بلا تاريخ، (١٩٥٥؟)، ص ٥٩.

٣٨– لا بد أن مسرحية إله إسرائيل كتبت قبل عام ١٩٥٨، ذلك لأنها نوقشت في كتاب فن المسرحية. من أجل مناقشة المسرحية انظر :

Pierre Cachia, 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', Journal of Arabic Literature, 2, 1971, 189-91.

٣٩ – إله إسرائيل، ص ٢١٤.

٤٠ – انظر مقدمة الكاتب لمسرحية إله إسرائيل.

٤١ – محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٨٠.

٤٢ – فن المسرحية، ص ٣٦.

٤٣ – فتحي رضوان، دموع إبليس، القاهرة، ١٩٥٦، ص٣.

٤٤ – آدم ، أخلاق للبيع، القاهرة، ١٩٥٧، ص٩.

٤٥ – المرجع نفسه، ١٦٩.

٤٦ – علي الراعي ، مسرح الدم والدموع ، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٦٧ –١٨٣.

٤٧ – المرجع نفسه، ص ١٧٣.

الفصل الرابع: مسرح ما بعد الثورة: الموجة الجديدة من كتاب المسرح

1- Roger Allen, Egyptian Drama after the Revolution, Edebiyyat, 4/1, 1979, 129.

٢ – أهداف العمل الثوري، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١١٨.

٣ – المرجع نفسه، ص١٢٦.

٤– المرجع نفسه ، ص ١٣٠.

٥ – الجمهورية العربية المتحدة، المرجع الشامل، ١٩٥٢، –١٩٦٢، مصلحة الاستعلامات.

٦ – انظر مجلة المسرح، أبريل ١٩٧٠، في هذا العدد مقالات عن عـروض مسرحية لأكثر من سبعة عشر مركزًا إقليميًا.

٧ – انظر محمود منزلاوي، الناشر، الكتابة العربية اليوم ، المسرح ، القـاهرة، ١٩٧٧، ص٣٤-٣٩ و ص ٦٤٥.

٨ – سمير سرحان ، المسرح المعاصر، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٧.

٩ – محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، بيروت، ١٩٧٣.

10- Allen، Egyptian Drama, P.101.

١١- علي الراعي ، فنون الكوميديا، القاهرة ، ١٩٧١، ص٣١٦.

١٢ – مسرح نعمان عاشور، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٥-٦.

١٣ – منزلاوي، الكتابة العربية ، ص٣١.

١٤ – انظر مقدمة مسرحيته الجيل التالي ، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٤.

١٥ – المسرح ، القاهرة ، أغسطس ١٩٦٨، ص١٣.

١٦ – في العلاقة بين الأرانب والخولي، انظر أعمالاً أخرى مثل غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، بيروت،١٩٧٠.

١٧- انظر مناقشة هذة المسرحية في:-Roger Allen, Egyptian Drama, pp114 .15

١٨- عبد المنعم إسماعيل، المسرح والمجتمع في مصر المعاصرة، القـاهرة،١٩٦٧،ص ١٧٦.

١٩- محمود أمين العالم، الوجه و القناع، ص ١٤٥.

٢٠- انظر : M.M.Badawi, Modern Arabic Literature and the West, London, 1985,pp. 23-4.- يبالغ أمين العالم في تقييمه لهذة المسرحية في الوجه والقناع، ص ١٤٧

٢١- انظر المسرح، يوليو١٩٦٦، ص٢٢.

٢٢- انظر يوسف إدريس اللحظة الحرجة، القاهرة، ١٩٥٨، ص٦،٧.

٢٣- المسرح، يوليو ١٩٦٦،ص ٢٢.

٢٤- Allen, Egyptian Drama, p. 116

٢٥- انظر جلال العشري، يوسف إدريس، المسرح، يوليو ١٩٦٥،ص٣٦.

٢٦- يوسف إدريس، المهزلة الأرضية، الفرافير، القاهرة، ١٩٦٦.

٢٧- منزلاوي، الكتابة العربية، ص ٣٣٥.
٢٨- المرجع نفسه، ص ٣٤١.
٢٩- Allen, Egyptian Drama, p. 116
٣٠- منزلاوي، الكتابة العربية، ص ٣٦٥.
٣١- المرجع نفسه، ص ٤٥٣.
٣٢- يوسف إدريس، المهزلة الأرضية، ص ٩.
٣٣- انظر تعليق يوسف إدريس في مجلة المسرح، يونيو ١٩٦٦، ص ٢٢.
٣٤- نشرت المسرحية لأول مرة في مجلة المسرح، مايو ١٩٦٩، ص٨٢.
٣٥- انظر صبري حافظ،" رأي آخر في مسرحية المخططين"، المسرح، أغسطس ١٩٦٩، ص ٩٢.
٣٦- يوسف إدريس، الجنس الثالث، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٠.
٣٧- ترجمت إلي "نبيذ بابليون" في كتاب منزلاوي "الكتابة العربية"، ص ٤٥٥-٥١٠.
٣٨- فاروق خورشيد، أيوب، القاهرة،١٩٧٠.
٣٩- فاروق خورشيد، ثلاث مسرحيات، القاهرة، ١٩٩٦.
40 - انظر مقدمة فاروق عبد الوهاب لميخائيل رومان "الدخان والزجاج"، القاهرة، ١٩٦٨، ص٢-٣.
٤١- رومان، الدخان، ص٩٨.
٤٢- أشار علي الراعي بوضوح الي العناصر الميلودرامية للدخان في "مسرح الدم والدموع"، القاهرة ١٩٧٣، ص ١٩٥.
٤٣ – توجد ترجمة إنجليزية لهذه المسرحية في كتاب منزلاوي:" الكتابة العربية: المسرحيات المنشورة لميخائيل رومان"، المسرحيات المنشورة هي: الدخان والزجاج، القاهرة ١٩٦٨، "الليلة نضحك" و"الوافد"(في المسرح، مايو ١٩٦٧) و"ليلة مصرع جيفارا العظيم"، القاهرة،١٩٧٢.
٤٤- انظر سامي خشبة "قراءة في أعمال ميخائيل رومان"، أكتوبر ١٩٦٩.
٤٥- مرجع من دون توثيق.
٤٦- منزلاوي، الكتابة العربية، ص ٥٢٠.
٤٧ – المرجع نفسه، ص ٥٢٢.
٤٨ – المرجع نفسه، ص ٥٣٦.

٤٩ –المرجع نفسه، ص ٥٤٦.

٥٠ – المرجع نفسه، ص٥٤٩.

٥١ – نشرت في المسرح، مايو ١٩٦٧.

٥٢ – المرجع نفسه، ص٦٦.

٥٣ – انظر حديث رومان المهم الذي أجراه معه فاروق عبد الوهاب ونُشر في المسرح، مايو ١٩٦٧، ص ٨٢ – ٨٨.

٥٤–على سبيل المثال سامي خشبة في "قراءة في أعمال ميخائيل رومان".

٥٥– تصريح ألفريد فرج ظهر في عدد خاص للمسرح، يوليو ١٩٦٦،ص ٢٤.

٥٦– ألفريد فرج، حلاق بغداد، القاهرة (من دون تاريخ) لمراجعة تاريخ أعمال فرج انظر المسرح، يوليو ١٩٦٦، ص ٢٣-٤.

٥٧– حلاق بغداد، ص ١٧٠.

٥٨– المرجع نفسه، ص١٦٥.

٥٩– ألفريد فرج، سليمان الحلبي، القاهرة،١٩٦٥، ص١٠١.

٦٠– المرجع نفسه، ص٥٣.

٦١– المرجع نفسه، ص٥٥.

٦٢– المرجع نفسه، ص١٢٤-٥.

٦٣– انظر المسرح، فبراير ١٩٦٨، ص ١٤.

٦٤– المرجع نفسه، ص ١١.

٦٥–انظر مقال: سامي منير حسن" أمير المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية" المجلد٢، الإسكندرية، ١٩٧٨، ص٢٧٤.

٦٦– سليمان الحلبي، ص١٠٣.

٦٧– المرجع نفسه، ص ٦٨.

٦٨– المرجع نفسه، ص٩٤.

٦٩– المرجع نفسه، ص١٢٨.

٧٠– المرجع نفسه، ص٩٠.

٧١– المرجع نفسه، ص٩٣.

٧٢–كل هذه المسرحيات بالإضافة إلى صوت مصر تم نشرها في مجلد واحد بعنوان: "صوت مصر: أربع مسرحيات من فصل واحد"، القاهرة، (بدون تاريخ) ١٩٦٧

٧٣- المرجع نفسه، ص ٧٩.

٧٤- توجد ترجمة "للمصيدة" في مختارات وترجمات دينيس جونسون ديفيس :

Egyptian One Act Plays, London, 1981, pp.27-39

٧٥- المرجع نفسه، ص٣٨، وصوت مصر، ص ٣٣.

٧٦ – انظر المسرح ، فبراير١٩٦٨، ص ١٦.

٧٧- ألفريد فرج،"عسكر وحرامية"، ١٩٦٦، ص٧.

٧٨- ألفريد فرج، "الزير سالم" ، ١٩٦٧، ص ١٧.

٧٩- المرجع نفسه، ص ١٢٤.

٨٠- المرجع نفسه، ص٩.

٨١-المرجع نفسه،٧٧.

٨٢- من أجل عمل دراسة مقارنة لهذه المسرحية ومصادرها، انظر سامي خشبة،" قضايا معاصرة في المسرح"، بغداد، ص ١٦٨، ١٩٧٢.

٨٣- ألفريد فرج، علي جناح التبريزي وتابعه قفة، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٩٤.

٨٤- المرجع نفسه، ص ٢٩-٣٠.

85- Ali al-Raí, *Some Aspects* of *Modern Arabic Drama*, in R.C. Ostle, Ed.

Studies in Modern Arabic Literature, Warminster, 1975, p. 175.

86- Luwis Awad, *Problems* of *the Egyptian Theatre*, in Ostle, ed., Studies in Modern Arabic Literature, p. 190.

٨٧- علي جناح التبريزي، ص ١١٣.

٨٨- المرجع نفسه، ص١١٤.

٨٩- المرجع نفسه، ص ١١٥-١١٧.

٩٠- المسرح، نوفمبر، ص١٩٦٩،١٢.

٩١- ألفريد فرج، "دليل المتفرج الذكي إلى المسرح"، القاهرة ،١٩٦٦، ص ٧٨.

٩٢- ألفريد فرج، "النار والزيتون"، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣.

٩٣- لتقرير متحمس عن الأداء في هذه المسرحية، انظر محمود أمين العالم، "الوجه والقناع"، ص٢٤٥-٥٨.

٩٤- انظر سوبرا، ص ١٤٢.

٩٥- انظر رشاد رشدي "الفراشة"، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٢٩.

٩٦- المرجع نفسه، ص ١٤٨، مقال مندور نشر مع الطبعة الجديدة لهذه المسرحية.

٩٧- انظر كتابي، المسرح العربي المبكر، الفصل الرابع.

٩٨- الفراشة، ص٧٦.

٩٩- المرجع نفسه، ص ٥٦-٧.

١٠٠- رشاد رشدي، لعبة الحب، القاهرة،١٩٦٢، ص١٥٠.

١٠١- المرجع نفسه، ص١٤٦ .

١٠٢- فاروق عبد الوهاب "رشاد رشدي"، المسرح، يوليو١٩٦٥، ص٢٦.

١٠٣- رشاد رشدي، "رحلة خارج السور"، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٣٦- ٦١.

توجد ترجمة لهذه المسرحية في فاروق عبد الوهاب:

Modern Egyptian Drama: an Anthology, Bibliotheca Isla mica Inc., Minneapolis and Chicago, 1974, pp.206-350

١٠٤- تجدر الإشارة إلى ذكر معجبيه المتحمسين مثل فاروق عبد الوهاب وجلال العشري (انظر مجلة المسرح، يناير وفبراير ١٩٦٦ ويناير ١٩٦٧) بينما يوجد نقاد هاجموا مسرحه بشدة أمثال: محمد غنيمي هلال، محمود أمين العالم ورجاء النقاش.

١٠٥-انظر على سبيل المثال، محمد غنيمي هلال" في النقد المسرحي"، القاهرة، ١٩٦٥، ص٦٥-٧٧، رجاء النقاش" مقعد صغير أمام الستار"، القاهرة،١٩٧٠، ص ٧٤.

١٠٦- سمير سرحان، المسرح المعاصر، القاهرة ١٩٧٣، ص ٧٤.

١٠٧-انظر مقال فاروق عبد الوهاب في المسرح، يناير١٩٦٧، أعيد طبعه مع مسرحيات محمود دياب " الزوبعة ، الغريب"، القاهرة ، ١٩٦٧، ص ٢٥٩.

١٠٨- محمود دياب، "الزوبعة"، ص ٧٧، منزلاوي، الكتابة العربية، ٢١٥.

١٠٩- المرجع نفسه، منزلاوي "الكتابة العربية"، ص ٢٦٣-٤.

١١٠- انظر تعليق دياب على استخدامه لهذا الشكل في مجلة" المسرح" مايو ١٩٦٩، ص٣٥-٣٧.

١١١- انظر محمود أمين العالم " الوجه والقناع"، ص ٢٢٧.

١١٢- محمود دياب،"باب الفتوح"، "رجل طيب في ثلاث حكايات"، القاهرة،١٩٧٤، ص٩.

١١٣- المرجع نفسه، ص١٩٩.

١١٤- بالغ العالم (في كتابه الوجه والقناع، ص ٢٨٦) في وصف الدلالة الفنية لمسرحية "باب الفتوح" لأنه انبهر بالمضمون السياسي الذي كان بلا شك مركبا وعميقا.

١١٥- انظر المقال المهم ل ن.ر. فرج بدوي :

Ali Salem a Modern Egyptian Dramatist. in Journal of Arabic Literature. 12, 1981, 87-101.

١١٦- انظر علي سالم "الناس في السما التامنة"، القاهرة،١٩٦٦، ص١١٤.

١١٧- انظر فؤاد دوارة، "مسرح علي سالم وأزمة الكوميديا المزمنة"، المسرح أبريل، ١٩٦٨، ص٦١.

١١٨- انظر مقال فاروق عبد الوهاب الذي أعيد نشره في مسرحية علي سالم "الرجل اللي ضحك على الملايكة"، القاهرة، ١٩٦٨، ص٤١-٥١.

١١٩- لمناقشة هذه المسرحيات انظر أمير إسكندر"ثلاث كوميديات لعلي سالم"، المسرح ١٩٦٩، ص٤٥.

١٢٠- ترجمها نيس جونسون ديفيد بعنوان "البوفيه":

Egyptian One Act Plays, London, 1981, p.45

١٢١- مسرحيات علي سالم ، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٢٧.

١٢٢- انظر جلال أمين،" المسرح المصري يخرج من عنق الزجاجة"، المسرح، فبراير ١٩٧٠، ص٣٢-٦ ومقدمة علي الراعي، لمسرحيات علي سالم، ص١١٨.

١٢٣- مسرحيات علي سالم، ص ١١٨.

١٢٤- المرجع نفسه، ص١٢٤.

١٢٥- انظر المسرح، يوليو ١٩٦٦، ٢٦-٧.

١٢٧- في منزلاوي "الكتابة العربية"، ص١٩٧-٣٣٤.

١٢٨- شوقي عبد الحكيم، "حسن ونعيمة" و"الملك معروف"، القاهرة، ١٩٦٨، ص٤٩.

١٢٩-انظر رجاء النقاش"في عدوى المسرح"، القاهرة، ١٩٦٨، ص١١٠ .

الفصل الخامس: المسرح الشعري

1- On Sha wqi as a poet see M.M.Badawi. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge, 1975.p 29-42

٢- انظر كتابي المسرح العربي المبكر، الفصل الثالث.

٣- انظر محمد مندور،"مسرحيات شوقي"، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٧.

4 - For a brief discussion in English of Shawqi's Plays see Jacob M. Landau, Studies in the Arabic Theatre and Cinema, Philadelphia, 1958,p 126-38.

٥- انظر مندور، مسرحيات شوقي، ص ٦٠.

٦- انظر شوقي ضيف "شوقي شاعر العصر الحديث"، القاهرة،١٩٧٧، ص ١٧٥٦ .

٧- أحمد شوقي "مصرع كليوباترا"، القاهرة١٩٨٢، ص٣١.

٨- المرجع نفسه، ص٣٤-٥.

٩- المرجع نفسه، ص٥٤.

١٠- المرجع نفسه، ص ١٠٠.

11- For an English Translation see Maj nun Layla, a Poetical Drama in Five Acts Translated into English verse from the Arabic of the Late Ahmed Shawki, by Arthur John Arberry, Cairo, 1933.

١٢- انظر المحاولة الشجاعة وإن كانت غير مقنعة التي قام بها ألفريد فرج لتفسير شخصية قيس على أنه بطل تراجيدي مصغر لهاملت في كتابه: "دليل المتفرج الذكي إلى المسرح"، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٩.

١٣- أحمد شوقي، قمبيز، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٥٢-٥.

١٤- انظر علي سبيل المثال عبدالمحسن عاطف سلام" عن مسرحيات عزيز أباظة"، الإسكندرية، ١٩٦١، وعدنان بن دورال، "في الشعر المسرحي" دمشق، ١٩٧٠. للحصول علي تقييم متوازن وواقعي لمعظم مسرحيات عزيز أباظة، انظر محمد مندور،" محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، القاهرة، ١٩٥٨. نشرت الأعمال الكاملة لعزيز أباظة في مجلدين في بيروت في ١٩٦٩، تحت عنوان: "عزيز أباظة، مسرح الشعر".

١٥- انظر أباظة، مسرح الشعر، المجلد الثاني، بيروت،١٩٦٩، ص ٤٤١.
١٦- انظر المقابلة مع الشرقاوي والتي نشرت بالكامل في "المسرح"، نوفمبر ١٩٦٩، ص٤٨-٥٤.
١٧- انظر عبد الرحمن الشرقاوي "الفتى مهران"، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٩.
١٨- عبد الرحمن الشرقاوي"الحسين ثائرًا وشهيدًا"، القاهرة، ١٩٨٥، ص٤٣٥.
١٩- انظر المسرح، نوفمبر، ١٩٨٥، ص٥٢.
٢٠- عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح الدين النسر الأحمر، القاهرة، ١٩٧٦، ص٢٥٢.
21-Translated into English BY Khalil as "Murder in Baghdad", Leiden, 1972.
٢٢- صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، القاهرة، ١٩٦٩، ص٨١ .
٢٣- المرجع نفسه، ص٨٢.
٢٤- An English translation is available :Salah Abdel Sabur, The Princess Waits: a Poetic Drama. Translated by Shafik Megally, Cairo, 1975.
٢٥- انظر محمود أمين العالم" الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر"، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٧٠.
٢٦- صلاح عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، القاهرة،١٩٧٠، ص ١٦٤.
٢٧- انظر سامي خشبة، "قضايا معاصرة في مسرحنا، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٢٦.
٢٨- محسن ليتايامش، الشعر العربي الحديث مسرحيًا، بغداد، ١٩٧٧، ص٢٩٠.
٢٩- صلاح عبد الصبور، "بعد أن يموت الملك"، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣٠-١.

الخاتمة

١- فاروق عبد القادر، "ازدهار وسقوط المسرح المصري"، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.

المؤلف في سطور:

محمد مصطفى بدوي (١٩٢٥ – ٢٠١٢)

- أستاذ الأدب العربي بجامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة.

- عمل بالتدريس بجامعة الإسكندرية لمدة عشر سنوات.

- ألقى محاضرات في عدة جامعات عالمية بصفته أستاذًا زائرًا، كما شارك في العديد من المؤتمرات الدولية.

- له إسهام بارز في مجال الدراسات النقدية والأدبية، وكذلك في مجال الترجمة من الإنجليزية وإليها، ومن بين أهم ما ترجمه:

  - "مبادئ النقد الأدبي"، تأليف: أي. أ. ريتشارد.
  - "الإحساس بالجمال"، تأليف: جورج سانتايا.
  - وترجم إلى الإنجليزية:

"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"سارة" لعباس العقاد، "أغنية الموت" و"السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم.

المترجمة في سطور:

أنوار عبد الخالق

- أستاذ النقد الأدبي والدراما المشارك – كلية الآداب – جامعة حلوان.

- دكتوراه في اللغة الإنجليزية والأدب المقارن – كلية البنات – جامعة عين شمس.

- لها عدة ترجمات عن الإنجليزية، منها:

  - "النشوة الخفية"، لديفيد هير (المركز القومي للترجمة).
  - "ظلال على الحشائش"، لكارين بليكسن (المركز القومي للترجمة).
  - "السلام المستحيل"، لمارك ليفين (المركز القومي للترجمة).

المراجع في سطور:

أ.د. محمد عناني

ولد عام ١٩٣٩، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة، وهو أديب له رواية نثرية واحدة، وخمسة دواوين شعرية، وثماني عشرة مسرحية، وأصدر نحو ٨٠ كتابًا ما بين مؤلَّف ومترجم، من بينها ٢١ مسرحية لشيكسبير، ترجمها شعرًا ونثرًا وفقًا للأصل، وملحمتا **الفردوس المفقود**، و**عودة الفردوس** للشاعر ميلتون، وملحمة **دون جـوان** للشاعر بايرون، وتتضمن كل من هذه الترجمات مقدمة وافية وحواشيَ ضافية. وله كتب في النقد الأدبي أهمها **المصطلحات الأدبية الحديثة**، وكتب فى مبحث دراسات الترجمة، ومن أهمها **نظرية الترجمة الحديثة**.

حاز وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٨٥)، واختير خبيرًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (١٩٩٦)، وفاز بجائزة الدولة للتفوق في الآداب (١٩٩٩)، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب (٢٠٠٢)، وجائزة خادم الحرمين الشريفين العالمية في الترجمة (٢٠١١).

التصحيح اللغوى: وجيه فاروق

الإشـــراف الفنى: حســـن كامل